This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.

+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.

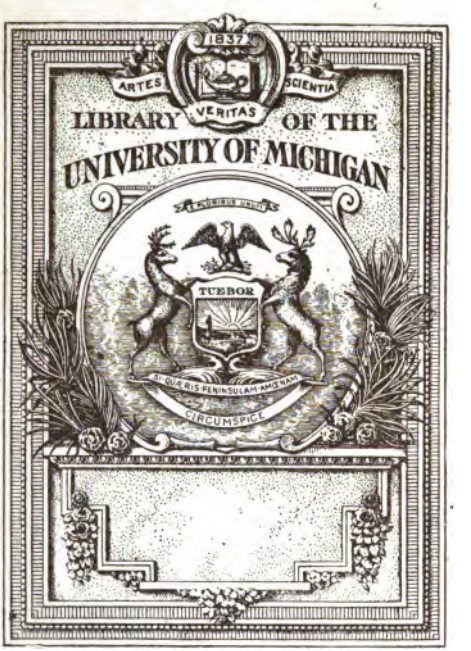
+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.

+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`

A 1,023,721


1837
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE

848
M35

ÉLÉMENTS
DE LITTÉRATURE.

TOME I.

PARIS,
TYPOGRAPHIE DE FIRMIN DIDOT FRÈRES, RUE JACOB, 56.

2815

ÉLÉMENTS

DE

LITTÉRATURE

PAR

MARMONTEL,

SECRÉTAIRE PERPÉTUEL DE L'ACADÉMIE FRANÇAISE.

TOME PREMIER.

PARIS,

LIBRAIRIE DE FIRMIN DIDOT FRÈRES,

IMPRIMEURS DE L'INSTITUT,

RUE JACOB, 56.

1846.

AVERTISSEMENT.

En cédant aux invitations fréquentes que l'on m'a faites de recueillir et de publier séparément les articles de littérature que j'avais répandus dans l'*Encyclopédie*, il a fallu me décider sur la forme que je donnerais à cette collection; et après avoir longtemps délibéré sur le choix, de l'ordre méthodique ou de l'alphabétique, j'ai cru devoir préférer celui-ci.

Dans un ouvrage qui doit tirer sa force de la progression et de l'enchaînement des idées, l'ordre méthodique est indispensable, je le sais bien; mais dans un livre élémentaire, où chaque article porte avec soi le développement, le complément de son idée, et où il s'agit de définir plus que de raisonner, il m'a semblé que la méthode n'était pas aussi nécessaire, et qu'il suffirait que la corrélation des articles fût indiquée par des renvois.

Je n'ai donc plus considéré que les avantages que je trouvais dans l'ordre alphabétique. L'un de ces avantages est de donner à une longue suite de préceptes l'attrait de la variété; l'autre est de présenter, dans chacun des articles, tout son objet sous divers rapports.

Le premier m'a paru d'un prix inestimable dans un ouvrage d'instruction.

L'ennui naquit un jour de l'uniformité.

C'est ce qu'on doit savoir, surtout lorsqu'on écrit pour une jeunesse naturellement dissipée, ou pour un monde qui, n'ayant pas le temps ou le courage de suivre de longues lectures, veut pouvoir quitter et reprendre un livre, selon sa fantaisie, et y trouver, en l'ouvrant au hasard, de quoi s'occuper un moment.

La pesanteur et la monotonie sont les écueils de l'instruc-

tion : elle doit avoir la mobilité d'une conversation libre et variée; et mon ambition, dans cet ouvrage, serait de paraître m'entretenir et causer avec mes lecteurs.

D'un autre côté, plusieurs de ces articles élémentaires ayant chacun divers rapports, j'aurais été forcé, par la méthode analytique, de les décomposer; et le plaisir de voir ensemble et d'un coup-d'œil, si je puis m'exprimer ainsi, la ramification des idées radicales et génériques aurait été détruit par cette décomposition.

Si cependant quelqu'un voulait faire de ces éléments une étude raisonnée et suivie, j'ai présumé qu'il me serait facile de lui en tracer le cours, par une table méthodique, où j'aurais soin de classer les articles dans l'ordre le plus naturel. C'est ce que je ferai à la fin de la collection; et si l'on craint de s'égarer dans cette espèce de labyrinthe, cette table en sera le fil.

Bien des détails où je suis entré paraîtront inutiles à des lecteurs instruits : je leur en demande pardon, mais ce n'est pas pour eux que ces détails sont faits.

Mon excuse sera la même pour un petit nombre d'articles, que j'appellerais mécaniques, et qui n'intéressent que l'art, tels que *vers*, *rime*, *prosodie*, *accent*, *nombre*, *période*, *harmonie*, *muet*, *articulation nasale*, *distique*, *césure*, *hémistiche*, *alexandrin*, *asclépiade*, *hexamètre*, etc. Je les indique exprès, afin qu'on les laisse aux jeunes artistes.

Quant aux passages pris d'une langue que tout le monde ne sait pas, j'ai eu soin de traduire en notes ceux dont le sens n'est pas énoncé dans le texte : on peut passer les autres, sans que le sens du texte en soit interrompu.

On trouvera dans ce recueil plusieurs morceaux que je n'ai pas donnés dans l'*Encyclopédie*, comme *enthousiasme*, *éloquence*, *histoire*, *oraison funèbre*, *usage*, etc. Ces articles ayant été faits par d'autres mains, et par des mains habiles, je ne m'en étais pas mêlé; mais ici que tout doit être à

moi, n'ayant pas le droit de m'enrichir du bien d'autrui, il a fallu, selon mes moyens, y suppléer et remplir les vides. Puissent les peines que je me suis données en épargner aux jeunes gens qu'un naturel heureux rend impatients de produire et presse d'abréger les études de l'art, pour se livrer à ce génie, qui sans doute vaut mieux que l'art, mais qui ne saurait s'en passer : car, dans tous les sens, il est vrai, comme l'a dit un sage, que *l'imperfection de la nature a été l'origine de l'art* (VAUVENARGUES).

ÉLÉMENTS

DE LITTÉRATURE.

ESSAI SUR LE GOUT [1].

Le *goût*, dans l'acception la plus étroite de ce mot pris figurément, est le sentiment vif et prompt des finesses de l'art, de ses délicatesses, de ses beautés les plus exquises, et de même de ses défauts les plus imperceptibles et les plus séduisants.

Le *goût*, dans une acception plus étendue, est la prédilection ou la répugnance de l'âme pour tels ou tels objets du sentiment ou de la pensée.

Dans le premier sens, on dit d'un homme qu'*il a du goût*; dans l'autre, on dit que *chacun a son goût*.

On a remarqué avant moi l'analogie du *goût* physique avec le *goût* intellectuel, c'est-à-dire du sens qui juge les saveurs, avec le sens intime qui juge en nous les productions des arts d'après l'impression de plaisir ou de peine qu'en reçoivent l'esprit et l'âme. Je me bornerai donc à dire, que l'un comme l'autre de ces deux sens est une faculté naturelle, perfectible mais altérable; que l'un comme l'autre varie et diffère selon les temps, les lieux, les mœurs, les habitudes; qu'enfin l'un comme l'autre ne laisse pas d'avoir ses principes d'analogie, ses moyens d'assimilation.

Commençons par examiner si dans cette diversité de *goûts* qui semble être dans la nature il peut y avoir un *goût* par excellence, et si ce qu'on appelle éminemment le *goût* a jamais d'autre prérogative que d'être le *goût* dominant.

Le *goût* physique semble avoir son caractère de bonté dans

[1] Ce morceau est fait pour servir d'introduction aux *Éléments de Littérature*.

la préférence qu'il donne aux nourritures les plus saines; et combien les raffinements du luxe n'ont-ils pas encore altéré ce discernement de l'instinct? Le *goût* intellectuel a-t-il été plus inaltérable? et, soit dans la multitude, soit dans le petit nombre, a-t-il le droit de se croire plus infaillible dans son choix?

L'opinion a pour objet la vérité, qui n'est qu'un point; et il est possible qu'à la longue les opinions particulières se réunissent au même centre, puisque de tous côtés la raison tend au même but; mais y a-t-il de même pour les *goûts* un point de ralliement et une tendance commune? L'agréable comme l'utile a-t-il un caractère évident et invariable?

Nous vivons en société, et par la communication des sentiments et des idées, par l'exercice habituel de notre sensibilité sur des objets communs, par cet attrait qui nous rapproche et qui nous fait trouver tant de plaisir à penser, à sentir de même, nos *goûts*, il est vrai, s'assimilent si bien, qu'on dit communément d'une société, qu'elle a son *goût*, comme on le dirait d'un seul homme; mais jusque-là ce *goût* n'est que le sien.

Cette société s'étend: ce n'est plus un cercle, c'est une ville, un pays, tout un peuple; et par une longue cohabitude le *goût* y devient uniforme. C'est alors qu'il commence à prendre une sorte d'autorité, et si la nation est réellement plus éclairée, plus cultivée que ses voisines, si elle est plus fertile en objets d'agrément, elle aura quelque droit de servir de modèle dans l'art de plaire et de jouir; mais encore chaque nation peut-elle prétendre, de son côté, savoir aussi ce qui lui est convenable; et comme, en raison de son caractère, il est possible que ses affections aient quelque singularité, elle aura droit aussi de les prendre pour règle: son *goût* ne sera pas le *goût* de ses voisins, mais ce sera le bon *goût* pour elle.

A présent, supposons qu'à de longs intervalles, soit dans le temps, soit dans l'espace, que, par exemple, à deux mille ans et à deux mille lieues de distance, le *goût* d'une nation se communique et se répande, et que, malgré les différences d'usages, de mœurs, de coutumes, malgré la diversité même des climats et leur influence sur le caractère des peuples, ce *goût* soit presque universellement reconnu pour être le bon *goût*: rien de plus

décisif sans doute que ce témoignage unanime ; et toutefois, si quelque nation s'excepte et se réserve le droit d'avoir un *goût* qui lui soit propre, ou de modifier à son gré le *goût* universel, personne encore n'aura le droit de la soumettre à la loi commune ; et il ne sera point prouvé pour elle que le *goût* dominant soit meilleur que le sien.

Il n'y a donc qu'un juge suprême, un seul juge qui, en fait de *goût*, soit sans appel ; c'est la nature. Heureusement presque tout est soumis à cet arbitre universel.

Avant qu'il y eût des arts, il y avait des hommes sensibles et bien organisés ; avant qu'il y eût des arts, il y avait, pour le sens intime, des objets de prédilection et des objets d'aversion, des sources de plaisirs et des sources de peines ; et ce sens, exercé par la nature avant que l'art se fît un jeu de l'émouvoir, avait pour juge, dans le choix des objets, leur attrait ou sa répugnance.

Ainsi les convenances qui intéressent le *goût* ne sont pas toutes accidentelles et factices ; il en est d'immuables, il en est d'éternelles comme les essences des choses.

Or le sentiment des convenances accidentelles en suppose l'étude ; et quoique la faculté de les apercevoir soit donnée par la nature, elle a besoin que l'usage l'instruise des conventions qu'il établit. Ainsi le *goût* qui les fait observer, comme le *goût* qui juge si elles sont observées, est un discernement acquis ; mais, pour les convenances essentielles et immuables, il doit y avoir un *goût* indépendant, comme elles, de toute espèce de convention : la nature les a établies, la nature les fait sentir.

Lorsqu'on a défini le *goût*, *le sentiment des convenances*, on a donc reconnu un *goût* naturel et antérieur à toute espèce de convention, et un *goût* soumis aux mêmes variations que les mœurs et les conventions sociales. Or la règle de celui-ci sera toujours de garder avec l'autre le plus d'affinité possible, et de s'attacher aux objets qui peuvent les concilier.

Supposons d'abord l'homme sauvage et purement sauvage, comme on n'en a point vu, mais comme on peut l'imaginer, en qui nulle convention, nulle habitude sociale n'ait encore altéré la pensée et le sentiment ; il est difficile de concevoir comment il

peut manquer aux convenances naturelles, puisqu elles ne sont que l'accord de la nature avec elle-même, et que ni l'opinion, ni la coutume, ni le caprice de l'usage, n'ont rien falsifié en lui; tout y est vrai, simple, ingénu; il aime ce qui lui ressemble; rien d'artificiellement composé ne le touche, rien d'affecté ne le séduit.

Dans les sauvages même, tels que nous les voyons, réunis en société, quoique l'exemple, l'opinion, la coutume, aient déjà travaillé à corrompre le naturel, il est facile encore de voir que plus l'homme est près de la nature, plus il a d'ingénuité. On sait quelle est en eux la bonté de la vue et la finesse de l'ouïe; et si le sens intime, auquel répondent ces deux organes, n'a pas la même subtilité, au moins doit-il avoir la même netteté de perception et la même justesse. Il est moins exercé dans le sauvage que dans l'homme civilisé, sans doute; mais aussi est-il moins troublé. L'analyse, l'abstraction, la combinaison des idées, l'art de les composer, de les décomposer, d'en saisir les nuances, d'en apercevoir les rapports, ce travail de l'esprit, d'où naissent tant de lumière et tant de nuages, n'éclaire pas son entendement, mais aussi ne l'offusque pas. Ses idées sont des images; sa pensée est le résultat prompt et rapide de ses sensations, mais elle n'en est que plus vive. Sa morale n'est pas sublime, mais aussi n'est-elle point fardée; et les vertus qui sont à son usage, la bonté, la sincérité, la bonne foi, l'équité, la droiture, l'amitié, la reconnaissance, l'hospitalité, le mépris de la douleur et de la mort, ont, à ses yeux, toute leur noblesse et toute leur beauté; il y attache la gloire, qu'il préfère à la vie; il a donc en lui-même le sentiment du beau moral; il l'a de même du beau physique. Le soleil, le torrent, la foudre, la tempête, sont les objets de son étonnement, quelquefois de son culte. La familiarité des grands tableaux de la nature n'épuise pas son admiration; et lorsqu'il parle de lui-même avec orgueil, c'est toujours à ce qu'il y a de plus naturellement noble qu'il se compare. Toutes nos figures de rhétorique, tous nos mouvements oratoires, il les invente, il les emploie, mais à propos; et c'est toujours le sentiment qui les lui inspire. Il adresse la parole aux absents, aux morts, il croit les voir et les entendre; il parle aux choses insensibles, et il croit en être entendu; mais c'est lorsque son

âme est fortement émue et son imagination exaltée : c'est le délire de la passion, mais d'une passion véritable et sincère dans ses erreurs. Écoutez-le au moment qu'il a perdu son ami, qu'il pleure son fils ou son père, qu'il vient de recevoir une injure et qu'il en médite la vengeance, ou qu'il rend grâce d'un bienfait; il sent tout ce qu'il doit sentir, il le sent au degré où il doit le sentir, et, autant que sa langue peut le permettre, il le dit comme il doit le dire. Pas un tour qui ne rende le mouvement de sa pensée, pas une épithète ambitieuse ou superflue ; pas une hyperbole excessive; pas une fausse métaphore, quoique tout y soit en images; pas un trait de sensibilité qui ne soit juste et pénétrant. Pourquoi cela? Parce que la nature est toujours vraie, et que tout ce qui est exagéré, maniéré, forcé, mis hors de sa place, est de l'art.

Dans les harangues des sauvages, qui sont leurs discours préparés, on aperçoit, il est vrai, des formules traditionnelles ; mais la manière même en est encore décente et noble; leur laconisme a de la dignité, leurs figures de la justesse, leur éloquence de la franchise et quelquefois de l'élévation. On voit bien qu'ils ont peu d'idées ; mais cette pauvreté même a je ne sais quoi d'imposant.On reconnaît ce caractère de simplicité et de noblesse dans la poésie des bardes et de tous les peuples du Nord, pris dans les temps où leur génie, comme leurs mœurs, était encore à demi sauvage ; et lorsqu'on les a fait parler, il n'a fallu, pour les rendre éloquents à leur manière, que leur prêter fidèlement le langage de la nature. Voyez, dans Tacite, la harangue du Breton Galgacus; dans Quinte-Curce, la harangue du député des Scythes à Alexandre; dans La Fontaine, celle du paysan du Danube au sénat romain.

Comment se pourrait-il, en effet, que l'homme qui ne parle que pour exprimer ce qu'il sent, dît autre chose que ce qu'il sent, et ne le dît pas comme il convient à son âge, à son caractère, à sa situation? Son langage n'est que l'effusion ou l'explosion de son âme. Pourquoi, dans ses récits, dans ses descriptions, emploierait-il des détails superflus, des circonstances inutiles? Il ne songe à dire que ce qu'il a vu, et dans ce qu'il a vu que ce qui l'a frappé. En un mot, il ne veut pas être spirituel,

singulier, merveilleux, il veut être vrai, ou plutôt il l'est sans le vouloir et sans songer à l'être.

Pourquoi nous-mêmes avons-nous donc aujourd'hui tant de peine à être simples et naturels? C'est que nos institutions nous ont pliés et repliés de cent manières toutes contraintes; qu'après avoir, comme dirait Montaigne, *artialisé* la nature, nous sommes obligés de *naturaliser* l'art. Je dis l'art, dans nos habitudes les plus familières et les plus libres, et à plus forte raison dans nos compositions, dans nos imitations, dans notre poésie inventive, dans notre éloquence factice, dans nos peintures étudiées, dans nos passions de commande, où il faut prendre à chaque instant une âme étrangère et nouvelle, croire voir ce qu'on ne voit pas, penser et sentir et parler, non comme soi, mais comme un autre; en un mot, se faire à soi-même l'illusion qu'on veut répandre, et se tromper si bien dans ses propres mensonges, que tout le monde y soit trompé. C'est là surtout qu'il est difficile de retrouver en soi ces mouvements naturels, ces accents, ces tours d'expression, qui échappent à l'homme sauvage sans qu'il y pense, et mieux que s'il y avait pensé.

Voyez les grâces de l'enfance, la facilité, la souplesse, le charme de ses attitudes et de ses mouvements; bientôt vient l'éducation qui détruit tout cela, et qui met à la place la gêne et l'affectation. Alors, que l'on regrette ces grâces fugitives! que de soins, que de peines ne se donne-t-on pas pour en retrouver quelques traces! Ce n'est de même qu'à force d'art que l'art peut se rectifier.

Mais la grande difficulté, pour accorder l'art avec la nature, c'est que le naturel comme nous l'entendons n'est pas celui de l'homme inculte. Aux convenances universelles, qui seraient des règles constantes, les institutions sociales, la coutume, l'opinion, la fantaisie, en ont mêlé d'artificielles et de changeantes comme leurs causes; et c'est à l'égard de celles-ci que le *goût*, n'ayant plus de type inaltérable, est devenu lui-même variable et divers. Les idées de bienséance, de noblesse, de dignité, de politesse, d'élégance, d'agrément, de délicatesse, enfin tous les raffinements de l'art de plaire et de jouir, étant venus successivement, et puis en foule, solliciter l'attention du *goût*, il

en a été comme étourdi; et au milieu de cette multitude de lois nouvelles et fantasques, il s'est trouvé comme un jurisconsulte, que ses études même et son habileté rendent encore plus incertain et plus irrésolu dans ses opinions.

A mesure donc que l'art de plaire est devenu plus compliqué, le *goût*, qui en est le juge, le conseil et le guide, a dû être plus indécis. La nature n'a qu'une route, l'habitude a mille sentiers tortueux et entrecoupés. Aussi l'art le moins composé est-il toujours le plus infaillible; et l'avantage des arts naissants comme des sociétés naissantes, c'est leur grande simplicité.

Homère, en comparaison de Virgile et de Racine, était presque un sauvage. Encore tout près de la nature, les convenances qu'elle avait établies étaient presque les seules dont il eût l'idée et le sentiment. Je suis loin de penser qu'il fût né dans un siècle absolument inculte, et qu'il eût lui seul inventé ses fables, ses dieux, ses héros, sa langue poétique; mais on se tromperait si par un siècle de culture on entendait, en parlant du sien, un siècle de lumière pareil à ceux qui l'ont suivi. Il n'y avait de son temps rien de semblable aux fêtes qu'on célébrait du temps de Périclès, et aux spectacles qu'on y donnait à toute la Grèce assemblée. Il n'y avait aucune ville comme Athènes et Corinthe, où la poésie et l'éloquence, la philosophie et les arts, rassemblés, cultivés avec émulation, s'éclairassent mutuellement. Mais dans un climat où les hommes avaient reçu de la nature une sensibilité vive, une imagination facile à exalter, une finesse, une délicatesse, une subtilité d'organes dont on n'a jamais vu d'exemple; dans un climat où le commerce, l'agriculture, le soin des troupeaux, peu de luxe, assez d'abondance, et, pour délassement, des fêtes, des sacrifices et des festins formaient le tableau de la vie; dans ce climat, dis-je, de longues paix donnaient aux peuples et aux princes un loisir que les arts embellissaient à peu de frais; et comme les mœurs étaient simples, et que le naturel des hommes n'était pas encore altéré, le *goût* se réduisait au choix d'une nature intéressante.

La politesse n'avait point appris aux héros d'Homère à se quereller noblement, et la crudité des injures qu'Achille dit à Agamemnon n'était encore que de la franchise. Il n'était pas encore

indigne d'une princesse de laver dans les eaux d'un fleuve les tuniques du roi son père; il n'était pas indigne d'un héros de faire lui-même griller la chair des animaux qu'il avait immolés; tout cela peut blesser notre délicatesse : les bouffonneries de Vulcain ne nous semblent pas plus décentes; la querelle d'Irus avec Ulysse ne nous choque pas moins; et quant à ces formes locales, accidentelles et mobiles, Homère n'était pas et ne pouvait pas être ce que trois mille ans après lui on appelle un homme de *goût*; mais la partie essentielle des mœurs, qui jamais l'a saisie et exprimée mieux que lui? Dans les trois harangues d'Ulysse, de Phénix et d'Ajax, dans les adieux d'Hector et d'Andromaque, dans la douleur d'Achille sur la mort de Patrocle, dans celle de Priam suppliant aux genoux du meurtrier de ses enfants, y a-t-il un mot qui s'éloigne des convenances? Elles y sont gardées avec un naturel qui étonne l'art et le confond. Pourquoi cela? c'est que la mode, le caprice, les conventions, les petites formules de la société, n'ont presque point touché aux grands objets de la nature. Nous sourions en voyant Hélène et Ménélas si bien ensemble dans leur palais, après la ruine de Troie; et Ménélas nous semble avoir bien doucement oublié le passé; mais lorsque avant de connaître Télémaque, Ménélas lui parle d'Ulysse avec une estime si tendre, et que le fils, en entendant l'éloge de son père, se couvre le visage pour cacher les larmes qui coulent de ses yeux, alors nous tressaillons de joie et d'attendrissement, en reconnaissant, dans ce trait de sensibilité, le maître de Virgile, le modèle de Fénelon. Nous ne voulons plus entendre dans la bouche d'Achille enfant le gazouillement du vin que Phénix lui fait boire; et cette espèce de naturel n'a plus assez de noblesse pour nous; mais que Phénix, pour émouvoir Achille, fasse parler le vieux Pélée; que pour lui rendre la colère odieuse, il lui raconte incidemment, qu'un jour lui-même, dans un accès de cette passion funeste, il fut tenté de tuer son père; c'est un genre de vérité que le temps et la mode respecteront toujours.

Un sentiment plus exalté de l'héroïsme nous fait trouver mauvais que l'ombre d'Achille, dans l'*Odyssée*, regrette si fort la lumière, et qu'il aimât mieux vivre encore dans le pénible état d'un homme obscur, que de régner aux enfers sur des ombres;

mais ce n'est pas nous, c'est la nature qu'Homère a consultée dans cette révélation naïve des faiblesses du cœur humain. Telle est la différence des convenances inaltérables et des convenances passagères qui dépendent de l'opinion.

L'analogie et la simplicité étaient le grand secret d'Homère. Dans la composition de ses caractères, ce n'est pas lui, c'est la nature même qui en assortit les couleurs et les traits. S'il donne à Ulysse la prudence, il l'accompagne, non pas à la manière des temps modernes, de qualités purement nobles et louables, mais comme la nature même, de dissimulation, d'artifice, de patience à tout endurer, jusqu'aux dernières humiliations; d'un courage dont le sang-froid prévoit tout, ne hasarde rien, ne craint pas de se montrer timide, met sa gloire, non pas à braver le péril, mais à voir dans le péril même les moyens de s'y dérober et d'y engager son ennemi; ne compte la force pour rien tant que la ruse peut agir, laisse l'audace à l'homme à qui manque l'adresse, et ne regarde la témérité que comme la ressource du désespoir.

Si dans Achille, c'est la colère dont il veut faire craindre les funestes effets, la sensibilité, la bonté, la droiture, la valeur au plus haut degré, une fierté que l'orgueil irrite, une équité que l'injure soulève, sont les éléments de ce caractère à la fois aimable et terrible; et par un trait sublime de vérité donné par la nature, il fait de l'ennemi le plus inexorable dans ses ressentiments l'ami le plus doux, le plus tendre, le plus passionné dans ses affections. Voilà le *goût* par excellence, le sentiment juste et profond de ce qui doit plaire, attacher, intéresser dans tous les temps.

C'est à ce même sentiment des convenances immuables qu'Euripide et Sophocle ont dû ce long succès que leurs beautés ont encore parmi nous. Du *Philoctète* de Sophocle notre délicatesse n'a retranché que l'appareil rebutant de la plaie; les deux *Œdipe* et les deux *Iphigénie* sont d'un *goût* aussi pur que les belles scènes d'Homère; enfin dans aucun temps le *goût* n'a été plus sain que lorsque en s'abreuvant aux sources de cette antiquité voisine encore de la nature, elle y a puisé le sentiment des convenances inaltérables et de ces vérités de mœurs qui sont universellement inhérentes au cœur humain.

La simplicité, qui fut toujours le caractère de la nature, est aussi très-distinctement le caractère du *goût* antique et le vrai symbole des Grecs. En sculpture, en architecture, en poésie, leurs compositions étaient simples, leurs formes étaient simples, leurs ornements même étaient simples; on n'y voyait rien de compliqué, rien de confus, rien de péniblement composé, surtout rien qui ne fût ensemble, et qui dans les rapports de la cause à l'effet ne fût réduit à l'unité.

Denique sit quod vis simplex duntaxat et unum. (HORAT.)

C'était la devise, la règle et la magie de leurs arts.

Mais ce caractère de simplicité était lui-même pris dans les mœurs; car les mœurs des Grecs étaient simples, si on les compare avec les nôtres. D'abord, elles étaient plus libres et plus généralement populaires, par cela seul qu'elles étaient républicaines; elles étaient aussi moins façonnées et moins polies, parce que l'absence des femmes laissait au naturel des hommes sa franchise et son abandon.

Qu'on veuille donc faire attention à cette foule de nouvelles idées, de nouveaux sentiments, de manières nouvelles, de bienséances multipliées, qu'ont dû introduire dans nos mœurs le commerce des femmes, la galanterie, le point d'honneur, le manége des cours; à ces raffinements de l'art de flatter et de feindre, de taire ce qu'on veut faire entendre, de voiler à demi ce qu'on veut laisser entrevoir, de dire et de ne dire pas; à toutes ces lois de décence, de ménagement et d'égards qu'impose une société où les deux sexes vivent ensemble, où l'inégalité des conditions et des rangs doit se laisser sentir, sans que la vanité ait à se plaindre de l'orgueil, où la pudeur, l'innocence même, admise aux plaisirs de l'esprit, n'y doit rien trouver qui la blesse; on ne sera plus étonné que l'opinion, la coutume, l'exemple, et, plus que tout, la métaphysique de l'amour et de l'amour-propre, ayant successivement et diversement associé aux convenances immuables de la nature une foule de convenances accidentelles et factices, qu'il a fallu sentir, démêler, observer, la théorie du *goût* soit devenue si compliquée, si savante, et enfin si problématique.

Le *goût* chez les Romains fut d'abord analogue à la rudesse de leurs mœurs, à l'âpreté de leur génie, à l'état d'inculture de leur société; et si de cet état il passa tout à coup et sans gradation à un si haut degré de politesse et d'élégance, c'est qu'il leur vint tout formé de la Grèce, d'où le prirent les Scipions, et d'où Ménandre le transmit à Térence; mais ce ne fut jamais dans Rome que le *goût* des hommes instruits; celui du peuple se ressentait, même du temps d'Horace, de son ancienne grossièreté. Cette nation politique et guerrière ne fit jamais assez de cas des arts purement agréables, pour y appliquer une attention sérieuse; le caractère de son génie n'était pas la délicatesse; et si elle montra un discernement juste et fin, ce ne fut qu'en fait d'éloquence, le seul des talents de l'esprit qu'elle estima sincèrement, et dont, par un long exercice, elle devint un excellent juge. Mais les écoles de l'éloquence furent des écoles de *goût*, et l'histoire et la poésie profitèrent de ses leçons.

Ce fut surtout à la cour d'Auguste, et dans l'élite des esprits cultivés, que le *goût* des Athéniens se conserva et se polit encore, comme il est naturel au *goût* républicain de se raffiner en passant par l'oisive cour d'un monarque. Seulement pour les bienséances les Romains, ainsi que les Grecs, furent toujours moins sévères que nous.

On a dit que leur langue était moins chaste que la nôtre; c'était leur politesse qui était moins délicate. La langue de Térence, de Cicéron et de Virgile, était chaste quand on voulait et tant qu'on voulait : l'*Énéide* en est bien la preuve; mais l'*Énéide* devait être lue dans le salon de Livie, et c'était pour le cabinet de Julie que *l'Art d'Aimer* était écrit. Virgile et Ovide, Tacite et Pétrone, Sénèque et Juvénal, parlaient la même langue, et non pas le même langage. Horace était sévère et chaste le matin, licencieux le soir, selon qu'il écrivait pour le lever d'Auguste, ou pour le souper de Mécène.

Si donc le *goût* moderne a des lois plus austères, c'est dans l'esprit de la société, non dans le génie de la langue qu'en est la véritable cause; c'est parce que l'imprimerie donne aux écrits tant de publicité, que la licence n'a plus de voile; c'est parce qu'un style trop libre manquerait aux égards que l'usage pres-

crit; c'est que tout ce qu'on met au jour doit pouvoir passer sous les yeux de ce sexe aimable et difficile, dont le point d'honneur est dans la décence, et qui ne consent à venir animer, adoucir, embellir la triste société des hommes, qu'à condition que leur liberté respectera sa fière modestie. Ainsi la première des grâces à laquelle nos écrivains doivent sacrifier, c'est la pudeur.

De là tous ces ménagements, toutes ces adresses de style, toutes ces expressions vagues ou détournées, ces demi-jours, ces demi-teintes, en un mot ces délicatesses et ces finesses de langage qui rendent aujourd'hui si difficile l'art d'écrire avec *goût* les choses de pur agrément. Et combien cet art d'éluder, de voiler, de dissimuler, de rendre l'expression timide et modeste, lors même que la pensée ne l'est pas, combien cet art a dû se raffiner dans une langue où la galanterie et l'amour ont été si subtilement et si savamment analysés! De combien de nuances devait être assortie la palette d'un peintre comme Racine, pour exprimer le caractère de Phèdre de manière que d'honnêtes femmes pussent l'admirer sans rougir! Ainsi le désir de leur plaire, le devoir de les ménager, l'avantage que la nature leur a donné sur nous, pour la finesse des organes et l'extrême délicatesse de perception dans les détails; enfin un droit acquis et assez légitime de juger les arts d'agrément, une influence continuelle sur l'esprit de société, et un empire presque absolu sur l'opinion et l'usage, ont érigé les femmes en arbitres du *goût;* et il leur doit en même temps ses finesses les plus exquises, sa mobilité perpétuelle, et son excessive timidité.

Après avoir considéré le *goût* dans ses deux grandes relations, d'un côté avec la nature, de l'autre avec la société, il sera aisé de concevoir ce qu'il a dû souffrir de la dépravation des esprits et des âmes dans des siècles de barbarie, à quelle perfection il a pu s'élever dans des temps de culture et d'émulation, et quelles ont été depuis les causes de sa décadence.

Entre l'état de l'homme sauvage et l'état de l'homme civilisé, et dans le pasage de l'un à l'autre, est l'état de l'homme barbare. Le sauvage, comme je l'ai conçu, serait l'homme de la nature; le barbare, au contraire, est un homme dénaturé : sa raison,

ses mœurs, ses idées, ses sentiments, sont pervertis par des conventions et par des habitudes, tout aussi artificielles que les modes du luxe et de la vanité.

Lorsque des hommes vagabonds, incultes, effrénés, se réunissent pour vivre ensemble, leurs passions ne tardent pas à fermenter ; et de leur mélange s'exhalent des opinions insensées, d'absurdes superstitions, des mœurs bizarres ou atroces. C'est par ces dégradations qu'on a vu passer, dans tous les temps, l'espèce humaine, avant de recevoir les formes régulières de la civilisation.

Or on sent bien que dans cet état toutes les idées de convenances doivent être obscurcies; que toutes les sources des plaisirs intellectuels sont corrompues; et que l'homme, ainsi dépravé, n'est plus susceptible d'aucun discernement dans les prédilections du sentiment et de la pensée.

Tirer les hommes de la barbarie, c'est donc commencer par les rendre à la nature, en corrigeant en eux tous ces vices acquis, tous ces travers de l'esprit et de l'âme ; et à mesure que l'un et l'autre se relèvent et se rectifient, le sentiment du vrai, du bien, du beau moral, enfin tous les rapports, soit de l'homme avec l'homme, soit de l'homme avec la nature, se rétablissent par degrés.

Mais dans ce passage, il doit y avoir un temps où les opinions, les mœurs, les formes sociales, à demi-dégagées de leur ancienne rouille, sont un mélange de barbarie et de civilisation. D'un côté, l'on commence à retrouver dans l'homme les traits d'une belle nature; et de l'autre, on y voit les marques encore récentes de l'abrutissement par où il a passé, et d'où il commence à sortir. Les nations alors ressemblent à ces figures monstrueuses, qu'on a peut-être imaginées pour exprimer allégoriquement l'état de l'homme à demi barbare, lorsqu'il commence à s'éclairer et à reprendre sa première noblesse. On voit dans ces symboles l'assemblage bizarre de la figure humaine et de celle des animaux. Tel a été l'esprit de l'homme et son caractère moral, dans de longues suites de siècles; et la discordance de ses idées et de ses sentiments a produit celle de ses *goûts*. Les erreurs de l'esprit, les écarts de l'imagination, les fictions absurdes, les compositions déréglées, n'ont pas été l'effet de l'ignorance, mais de la

dépravation : car l'ignorance ne produit rien ; c'est la nuit, le néant de l'âme ; la barbarie en est le chaos : *Discordia semina rerum.* Mais le propre de l'ignorance est de faire tout admirer. Les ébauches les plus grossières, les productions les plus informes de l'art naissant, lui ont paru merveilleuses. Les poésies de Ronsard, les tragédies de Jodelle, ont été, dans leur temps, des chefs-d'œuvre inimitables. L'art et le *goût* ont fait un pas de plus, et sont tombés dans une autre erreur.

L'art s'est persuadé que son mérite consistait dans des tours de force et d'adresse, dans de vaines subtilités, dans de puérils raffinements, dans une recherche pénible de sentiments outrés, d'expressions étranges, d'antithèses forcées, d'hyperboles extravagantes. La danse noble et simple n'est venue que longtemps après les sauteurs et les voltigeurs ; il en est de même de la saine éloquence et de la belle poésie. Rappelons-nous ce qu'on a raconté des sauvages de la Louisiane, lorsque dans le butin fait sur des Espagnols, ayant trouvé des ornements d'église, ils s'en firent des vêtements si ridiculement bizarres. C'est ainsi que des écrivains ignorants et grossiers s'ajustent par lambeaux la dépouille des anciens :

> *Purpureus, late qui splendeat, unus et alter*
> *Assuitur pannus.* (HORAT).

Et s'ils ont eux-mêmes quelque génie, leurs propres idées ne sont encore qu'un tissu bigarré de quelques beautés de rencontre et d'une foule d'inepties ou de grossières absurdités.

De ce mélange les exemples sont rares dans les ouvrages des anciens, parce que rien ne reste de leurs siècles de barbarie. Parmi nous, Français, le contraste n'est pas encore assez marqué, parce que nos premiers artistes n'ont pas été des hommes de génie, et que dans leur grossièreté on ne retrouve rien du grand caractère de la nature ; chez nous le génie et le *goût* sont presque nés en même temps. Mais l'Angleterre nous présente deux exemples fameux de cet étonnant assemblage des plus grandes beautés de l'art et de ses plus bizarres difformités.

Que dans un extrait fait avec choix quelqu'un rassemble tous les traits de vérité, de naturel, d'éloquence et de force vraiment

tragique, dont le génie de Shakspeare a été l'inventeur; il n'est personne qui ne s'écrie : Voilà le peintre de la nature, le confident de ses profonds secrets, l'homme de *goût* de tous les temps. Mais que dans ses ouvrages on trouve à chaque instant les plus absurdes invraisemblances, les plus dégoûtantes horreurs; que les mœurs en soient un mélange de bassesse et d'atrocité; que l'action la plus noble y soit interrompue par de froides bouffonneries; que les héros et la canaille s'y confondent, et qu'à côté d'un mot simple et sublime, se présente l'expression la plus outrée, la plus grossière, la plus rampante, on dira de lui : Voilà le poëte de la nature, que la barbarie de son siècle et de son pays a dépravé.

Milton est d'un temps plus récent; et l'on ne laisse pas de voir encore dans son poëme, à côté des tableaux les plus touchants, les plus sublimes, les traces de cette barbarie qui dégrade l'esprit humain. Quoi de plus fortement conçu que ce caractère de Satan, qu'Homère lui aurait envié? Quoi de plus pur, de plus aimable, que la peinture de l'innocence et de la félicité de nos premiers pères, dans ce jardin où l'imagination du poëte a reproduit l'univers naissant et l'ouvrage de la création dans sa plus naïve beauté? Quoi de plus absurde et de plus monstrueux que cet amas de fictions dont il a chargé son poëme? Et peut-on ne pas reconnaître les rêves de la barbarie dans la transformation de l'ange rebelle en crapaud, dans ce vilain amas d'accouplements incestueux de Satan avec le péché, et du péché avec la mort, et dans l'atelier des démons fabriquant du canon pour foudroyer les anges, et dans ces batailles où les démons sont cuirassés et où les anges sont pourfendus, etc., etc.

Cet exemple et mille autres prouvent que l'imagination est la plus corruptible des facultés de l'âme. C'est par elle que la barbarie fait produire ses monstres, la superstition ses fantômes, l'erreur ses systèmes bizarres; et de là toutes les fantaisies qui obscurcissent l'entendement et corrompent le sens intime, soit dans l'opinion et dans les mœurs des hommes, soit dans les conceptions du génie et les productions des arts.

La première cause de ces écarts de l'imagination, c'est sa liberté naturelle. Feindre et créer lui semble être pour elle un privilége sans limites, qui l'affranchit de toutes les règles de vrai-

semblance et de convenance. Ainsi, plus la raison s'altère et le sentiment s'obscurcit, plus on voit que l'imagination est hardie mais vagabonde, impétueuse mais déréglée, et fertile en inventions qui ne diffèrent plus des rêves d'un malade.

Velut ægri somnia, vanæ
Finguntur species. (HORAT.)

A cet égard, rectifier l'esprit, ce n'est donc que le ramener à la raison et à la nature; c'est le bon sens qui est le précurseur, le restaurateur du bon *goût*.

Nous en voyons les effets dans la Grèce, où trois siècles après Homère, et plus d'un siècle avant Sophocle et Euripide, la philosophie précéda les arts, et fut, pour ainsi dire, l'institutrice du génie. L'opinion, les préjugés, les conventions qui l'avaient devancée, la forcèrent de composer avec la superstition, et de capituler avec la barbarie; de là une foule d'erreurs qu'elle fut obligée de laisser subsister; mais dans tout le domaine qui lui fut accordé, et jusque dans ses fictions (car elle-même elle eut ses fables), l'analogie et les convenances furent ses règles et ses lois. Aussi, dès la renaissance des lettres dans la Grèce, au temps d'Eschyle et de Sophocle, le *goût* se trouva-t-il formé : il n'y eut que Thespis de barbare.

Il n'en a pas été de même pour l'Europe moderne, où la philosophie n'est venue que très-longtemps après les arts; il a fallu que par instinct le génie se soit rendu lui-même à la nature, et que de sa propre lumière il ait percé l'épais nuage où dix siècles de barbarie l'avaient enseveli.

Mais à cet avantage, qu'eurent sur nous les Grecs, se joint une autre cause des progrès que, d'un pas égal, firent chez eux l'art et le *goût*; et cette cause fut l'importance sérieuse et réelle qu'eurent d'abord les talents de l'esprit, et l'essor que prit le génie, animé par de grands objets.

Je ferai bientôt remarquer ailleurs quel était dans la Grèce l'objet politique et moral de la poésie héroïque, et surtout de la tragédie; quel était le rôle, ou plutôt le ministère du poëte lyrique, dans les conseils, dans les armées, dans les jeux solennels et à la cour des rois. On verra de même quelle était la

fonction de l'orateur dans la tribune : il était le conseil, le guide, le censeur de la république ; il attaquait, il protégeait les premiers hommes de l'État.

L'historien, avec moins de crédit, n'avait pas moins de dignité : dépositaire de la gloire, organe de la renommée, témoin permanent de son siècle auprès de la postérité, quoi de plus imposant pour une nation amoureuse de la louange ? Et quel ascendant de tels hommes n'avaient-ils pas sur l'opinion et sur le *goût* de la multitude ? En cherchant à lui plaire, ils l'instruisaient eux-mêmes. Ses écoles étaient le théâtre, la tribune, les fêtes olympiques, ses maîtres étaient ceux qu'elle y allait applaudir. C'est de Sophocle, d'Euripide, de Périclès, de Démosthène, qu'elle apprenait à sentir le prix et l'excellence de leur art.

Mais si le peuple s'élevait à la hauteur des hommes de génie, ceux-ci, quelquefois, descendaient et s'abaissaient jusqu'au niveau du peuple. C'est une condition que le *goût* doit subir dans les États républicains : car lorsqu'il s'agit de remuer une multitude assemblée, si les bienséances y peuvent moins qu'une grossière liberté, les lois du *goût* doivent dormir ou se taire pour un moment. Les invectives dont s'accablaient Eschine et Démosthène ne nous blessent pas moins que les sales plaisanteries et les injures dégoûtantes qu'Aristophane faisait vomir à ses acteurs. Mais ce n'est pas à nous que parlait Démosthène, ce n'est pas nous qu'Aristophane voulait soulever contre Cléon ; l'un et l'autre auraient manqué leur but si à la place de ces grossièretés ils avaient mis ou la politesse d'Isocrate ou l'élégance de Ménandre ; et Cicéron savait comme eux ce qu'il faisait lorsque, pour accabler Antoine, pour dégrader et avilir Pison, il oubliait les bienséances. Le peuple est toujours peuple ; et il est des moments où, pour s'en rendre maître, il faut savoir lui ressembler. Catilina prenait toute espèce de mœurs ; l'éloquence républicaine prend toute espèce de langage. Il est impossible qu'à Londres un poëte comique soit un homme de *goût* ; et un orateur des communes perd son temps s'il s'occupe à l'être.

Il n'en est pas moins vrai que plus l'art en lui-même a de

puissants moyens, plus il est dispensé de ces indignes condescendances ; et ce sera toujours l'avantage de la haute littérature : car, tandis que les petites choses éprouvent les révolutions des mœurs locales, des modes fugitives, et attendent tout leur succès des convenances du moment, les grandes choses participent de la stabilité des principes de la nature et de ses rapports éternels.

L'art d'étonner l'imagination, d'élever les esprits, de remuer les âmes, d'exciter, d'apaiser les passions du cœur humain, est presque le même aujourd'hui que du temps de Sophocle et que du temps de Démosthène ; au lieu que les frivoles jeux de l'esprit de société sont soumis à tous les caprices d'un *goût* fantasque et passager.

Chez les Grecs, lorsque l'éloquence devint oiseuse, elle fut vague et vaine. Il y avait parmi les sophistes des hommes de génie auxquels il ne manquait qu'une tribune, un peuple libre, et un Philippe, un Catilina, un Verrès, pour les émouvoir. La preuve en est que lorsque l'éloquence, dans ces temps de corruption, rencontra des objets véritablement dignes d'elle, on la vit reprendre aussitôt sa simplicité, sa vigueur et son antique majesté : je n'en veux pour témoins que Libanius et Thémiste. Ce n'est donc jamais que par l'importance de ses fonctions que l'art est averti de sa dignité naturelle. Si sa propre gloire lui manque, il en cherche une autre, et celle-ci n'est que vanité. Ce fut le vice d'Isocrate, et de tous ceux qui, comme lui, ne s'occupant que du soin de plaire, firent servir à divertir la Grèce l'art que Périclès et Démosthène employaient à la dominer ; et ce que je dis de l'éloquence, je le dis des lettres en général. L'affaire du *goût* dans les petites choses, c'est la parure, dans les grandes c'est la décence et une noble simplicité.

Dans les arts intellectuels, comme dans les arts mécaniques, tout n'est pas riche par le fond ; c'est assez souvent le travail qui fait le prix de la matière, et ce prix est souvent aussi une valeur de convention. Alors ce n'est pas la beauté, mais la singularité du travail qui obtient la faveur de la mode. Au contraire, quand la nature en elle-même a sa beauté, son éclat, sa valeur, comme l'or et le diamant, peu d'industrie la met en œuvre ; une forme

simple, élégante et régulière lui suffit; et le génie, en produisant une grande pensée, un grand caractère, une situation pathétique, un sentiment sublime et vrai, un mouvement de passion entraînant par sa véhémence, déchirant par son énergie, défend en même temps à l'art de le gâter et de l'embellir. Le *goût* consiste alors à respecter l'ouvrage de la nature, et à la laisser se montrer dans sa belle ingénuité. Telle est la différence des productions durables du génie et des curiosités brillantes et fragiles qu'on appelle ouvrages de *goût*.

Mais dans les plus petites choses la Grèce avait encore le sentiment d'un naturel aimable. Les modèles de la délicatesse se trouvent dans l'Anthologie; des grâces et de la volupté, dans les poésies d'Anacréon; de la sensibilité la plus vive, dans l'ode de Sapho, ainsi que dans les élégies que les Latins ont imitées de Mimnerme et de Callimaque. Théocrite a quelques détails dont la grossièreté nous blesse; mais il a des peintures d'une grâce touchante et d'un naturel précieux. Enfin, dès que la comédie cessa d'être satirique et mordante, et qu'au lieu d'irriter le peuple, elle ne voulut que l'instruire en l'amusant, rien ne fut comparable à l'élégance de Ménandre, si l'on en juge par celle de Térence, qui l'avait, nous dit-on, si fidèlement imité.

Ainsi, dans tous les genres de littérature, les Romains eurent de bons modèles; et s'ils ne furent pas toujours assez heureux pour les atteindre, ils le furent assez pour les surpasser quelquefois. Ceci demande quelques réflexions sur les moyens, donnés par la nature, d'étendre la sphère des arts.

Il en est du *goût* comme des mœurs : ce n'est pas en s'éloignant du naturel que les mœurs se perfectionnent, c'est en le redressant lui-même, en corrigeant ce qu'il a d'âpreté, de grossièreté, de rudesse, en lui donnant, s'il a trop de mollesse, plus de vigueur et de ressort. De même, en fait de *goût*, l'art ne consiste pas à contrarier la nature, mais à l'améliorer, à l'embellir en l'imitant, à faire mieux qu'elle, en faisant comme elle, en suivant ses inclinations, ses directions, ses mouvements, en observant ses révolutions et ses diverses métamorphoses, surtout en choisissant en elle les traits, les formes, les aspects, les accidents où la vérité donne le plus de charme à l'imitation. Je m'explique.

La vérité dans les sciences exactes n'a qu'un point, ou n'a qu'une ligne que doit suivre l'observateur. La vérité dans les arts d'agrément a une grande latitude. De là les différences et les gradations du bien au mieux, du commun à l'exquis, du médiocre à l'excellent, en fait de *goût* comme en fait de génie.

Une pensée, un sentiment, une image, un tableau, un caractère, une action a de la vérité toutes les fois qu'on y reconnaît la nature; et telle est, comme je l'ai dit, la vérité que l'on voit exprimée dans l'éloquence des sauvages. Mais le naturel se compose de qualités et d'accidents qui varient selon les âges, les conditions, les climats, les formes de la société, et les plis divers qu'elle donne à l'esprit et au caractère. Ainsi la vérité diffère d'elle-même, non-seulement d'un peuple à l'autre, d'un siècle à l'autre, mais dans le même lieu et dans le même temps, d'un homme à l'autre, et dans le même homme au gré des passions et des événements. Tout se ressemble au premier coup d'œil; mais bientôt parmi ces ressemblances génériques on aperçoit des différences spécifiques et locales, et puis encore des différences individuelles et accidentelles à l'infini. De là mille peintures du même caractère, de la même passion, du même vice, de la même vertu, qui ont toutes leur vérité. Mais cette vérité sera plus ou moins curieuse et intéressante, plus ou moins finement saisie; ou ingénieusement exprimée; elle attachera plus ou moins l'esprit et l'âme, elle aura plus ou moins d'agrément et d'attrait, selon le choix de son objet et les couleurs dont il sera peint. C'est ici que le *goût* s'exerce dans l'invention et le discernement du bien, du mieux, du mieux encore; et qu'on voit l'art, réfléchi sur lui-même, s'observant, s'essayant, déployant ses moyens, creusant plus avant dans ses sources, enfin se corrigeant, se surpassant lui-même, et, non content de ses succès, se provoquant à de nouveaux efforts.

Voyez cent élèves rangés autour d'un modèle commun : leurs dessins lui ressemblent tous, et il n'y en a pas deux qui se ressemblent; telle est la nature, au milieu des orateurs et des poëtes. De là cette diversité inépuisable dans les productions de l'esprit et du génie imitateur.

Si donc chacun, dans son point de vue, a bien saisi l'objet et

l'a bien exprimé, chacun, me direz-vous, n'a-t-il pas réussi? Non; car ils n'ont pas tous également rempli l'intention de l'art, qui est d'intéresser et de plaire. C'est un talent que de bien rendre ce que l'on voit; mais tout ce qui frappe la vue n'est pas digne de la fixer; tous les événements ne sont pas mémorables; tous les caractères ne sont pas attachants; toutes les situations, tous les accidents, tous les détails de la vie humaine ne sont pas curieux à peindre; et dans l'action même la plus intéressante toutes les circonstances ne le sont pas. Une nature froide, commune, indifférente, une nature qui ne dit rien à l'âme et à l'esprit, ou qui ne dit pas ce que l'objet de l'art veut qu'elle dise, ou qui le dit trop faiblement, aura sa vérité, mais une vérité sans énergie, sans intérêt, sans agrément. Trouver en soi, ou dans la nature, la vérité relative à l'effet que se propose l'art, c'est l'invention du génie; la choisir ou la composer, comme le peintre sa couleur, et telle que l'art la demande, c'est l'inspiration du *goût*, et du *goût* le plus éclairé. Or, on sent bien qu'il ne peut l'être ainsi que par une étude assidue et profondément réfléchie, non-seulement de la simple nature, non-seulement de la nature cultivée et modifiée, mais des moyens, des procédés et des productions de l'art, des tentatives qu'il a faites, des succès qu'il a obtenus, des progrès qu'il peut faire encore; et tel fut le *goût* des Romains.

Le mérite éminent des Grecs, et une gloire qui les distingue, est d'avoir été inventeurs, et de n'avoir eu pour modèles et pour objets de comparaison que la nature et leurs propres ouvrages. Les Romains, au contraire, furent imitateurs. La Grèce leur transmit les arts : ce fut sa plus riche dépouille.

> *Græcia capta ferum victorem cœpit, et artes*
> *Intulit agresti Latio.* (HORAT.)

Tous ces arts ne leur semblèrent pas également dignes de leur émulation; mais dans celui de parler et d'écrire, après avoir été les disciples des Grecs, il en devinrent les rivaux; et en s'efforçant de les atteindre, ils eurent quelquefois la gloire de les surpasser.

A ne regarder la poésie et l'éloquence que du côté du naturel,

de l'énergie, et de ces beautés principales que le génie enfante, rien sans doute n'est au-dessus d'Homère, de Sophocle et de Démosthène. Mais si l'on réfléchit aux nouveaux degrés de perfection où l'art s'est élevé, toujours guidé par la nature, dans la poésie de Virgile, dans l'éloquence de Cicéron, l'on avouera que l'abondance, la variété, la souplesse, l'artifice prodigieux et les ressources infinies de Cicéron dans ses harangues; que la richesse, l'économie, la perfection des détails, le mélange et l'accord de toutes les beautés et de toutes les grâces, dans les deux poëmes de Virgile, sont, au moins du côté du *goût*, des avantages que les imitateurs se sont donnés sur leurs modèles; et ces deux exemples suffisent pour marquer les progrès du *goût*, lorsque l'art veut se consulter en même temps que la nature, voir dans ce qu'il a fait ce qui lui reste à faire, et se donner pour règle l'exemple de César :

Nil actum reputans, si quid superesset agendum. (Luc)

J'ai dit qu'à Rome la poésie s'était formée à l'école de l'éloquence; et, en effet, de l'une à l'autre l'art d'intéresser et de plaire a tant d'analogie et tant d'affinité, que tous les grands moyens en sont presque les mêmes, et que les règles de vraisemblance, de convenance, de bienséance, sont presque absolument communes au poëte et à l'orateur : *est finitimus oratori poëta* (Cic.).

Voyez dans les livres de Cicéron, sur les procédés de son art, quelles sont les sources du pathétique, et quelle espèce d'émotion il est possible de tirer de la nature et du fond de la cause, de la condition, de l'âge, du caractère, de la fortune, de la situation des personnes et de leurs relations diverses; c'est pour le poëte tragique la plus profonde des études. Voyez pour la narration, les circonstances où l'orateur doit appuyer, celles qu'il doit omettre, ou sur lesquelles il doit glisser rapidement, ce qu'il doit relever, ce qu'il doit affaiblir, ce qu'il doit esquisser ou peindre, comment il peut rendre sensible l'action qu'il décrit, et de quels mouvements il la doit animer; c'est encore là pour l'épopée la meilleure des théories. Consultez enfin ce grand maître sur les manœuvres du plaidoyer, sur l'attaque et sur la défense,

la preuve et la réfutation, l'emploi des moyens pathétiques; ce même art, s'il est appliqué à la scène passionnée (sauf le degré de véhémence et de chaleur qu'elle doit avoir); cet art, dis-je, nous donnera le dialogue le plus naturel, le plus vif et le plus pressant.

Je ne doute pas que les Grecs n'eussent la même théorie; mais les Romains me semblent l'avoir portée encore plus loin, soit parce qu'ils partaient du point jusqu'où les Grecs étaient allés, soit parce qu'ils étaient pressés par cette ingénieuse et inventive nécessité qui, dans l'urgence continuelle des grands périls et des grands besoins, aiguise l'industrie des hommes comme l'instinct des animaux.

Dans Athènes comme dans Rome, un citoyen fait pour les grandes places avait un intérêt pressant et capital de se rendre éloquent. Sa fortune, son rang, ses fonctions publiques, l'exposaient tous les jours à la censure de la haine, aux délations de l'envie; il fallait qu'il fût en défense. Mais à Rome il avait à remuer et à conduire un peuple différent du peuple athénien. Il s'agissait pour lui de ménager, non-seulement l'arrogance républicaine et l'orgueil des maîtres du monde, mais l'esprit plus jaloux, plus ombrageux encore des partis et des factions. De là cette frayeur avec laquelle Cicéron regardait les détroits, les écueils, les naufrages de l'éloquence populaire; de là ces précautions timides avec lesquelles il naviguait sur cette mer si dangereuse, *scopulosum atque infestum;* précautions que Démosthène ou négligait ou prenait rarement avec un peuple qui n'était difficile que sur l'article de ses dieux; qui se laissait tout dire avec franchise, pourvu qu'on dît tout avec grâce; et qu'on pouvait, en flattant son oreille, réprimander comme un enfant.

Aussi, comme pour la vigueur et la hardiesse de l'éloquence, Rome n'avait rien de semblable aux harangues de Démosthène, la Grèce n'eut-elle jamais, dans l'éloquence insinuante, rien de pareil aux plaidoyers et aux harangues de Cicéron. L'un n'eut besoin que du courage d'un citoyen libre et sincère; l'autre, au sénat et devant le peuple, autant et plus que devant César, eut besoin de toute la souplesse du plus habile courtisan.

Or, ces tours, ces détours, ces finesses de style, ces mou-

vements si mesurés, même avec l'air de l'abandon, ces couleurs si bien ménagées, ces touches quelquefois si fermes et quelquefois si délicates, et toujours au plus haut dégré la convenance et l'à-propos, furent autant de leçons de *goût* que la poésie reçut de l'éloquence. Ajoutons-y l'urbanité, qui répondait à l'atticisme, mais qui tenait plus aux mœurs qu'au langage; un sentiment de dignité plus délicat et plus exquis, une philosophie qui, dans les bons esprits, ainsi que dans les belles âmes, avait acquis plus de maturité; enfin une connaissance du cœur humain, une analyse des passions plus méditée et plus profonde; et nous ne serons plus surpris de trouver dans les ouvrages des Latins des beautés, des nuances, des développements, des traits d'un naturel exquis, que les Grecs ne connaissaient pas. On peut, je crois, dire avec assurance, que ni les plaidoyers pour Ligarius et pour Milon, ni la harangue pour Marcellus, n'avaient de modèle dans la Grèce; et l'on peut assurer de même que la Grèce ne fut jamais en état de produire un poëte galant comme Ovide, solide et brillant comme Horace, et accompli comme Virgile.

Le siècle même de Périclès ne concevait rien au-desssus d'Homère; et du côté de l'invention et des belles formes poétiques, il n'a point encore son égal. Toutes les hautes conceptions qui appartiennent au génie, la grandeur de l'action, celle des caractères, leur variété, leur contraste, leur vérité frappante, l'abondance et l'éclat des images, la rapidité des peintures, le mouvement, la chaleur, et la vie répandue dans les récits, ont fait d'Homère le premier des poëtes, et Virgile lui-même ne l'a point détrôné. Mais du côté du *goût,* combien n'a-t-il pas sur lui d'avantages! quelle dignité dans les mœurs de ses dieux, quelle noblesse dans leur langage, quel sentiment délicat et juste des convenances, des bienséances, dans les harangues de ses héros! quel choix dans tous les traits qui expriment la douleur de la mère d'Euryale et les regrets d'Évandre sur la mort de leurs fils! quelle supériorité d'intention et d'intelligence dans tous les moyens qu'il a pris d'annoncer les destins de Rome et de flatter Auguste et les Romains! quel art dans le bouclier d'Énée que d'y faire tracer, de la main d'un dieu, l'histoire future de

sa patrie, et de manière à pouvoir dire, lorsque Enée a reçu de la main de sa mère ce divin bouclier et qu'il le charge sur ses épaules :

Attollens humero famamque et fata nepotum!

Quel art plus merveilleux encore et quel sublime accord du génie et du *goût* dans la description des enfers! *Tu Marcellus eris, his dantem jura Catonem,* ne sont pas du siècle d'Homère.

Homère a pu trouver dans la nature la scène des adieux d'Hector et d'Andromaque, et celle de Priam aux pieds d'Achille; aurait pu imaginer de même celle d'Euryale et de Nisus : mais il fallut toute l'éloquence du théâtre et de la tribune pour préparer Virgile à peindre le caractère de Didon. Euripide lui-même n'avait pas fait encore des études assez savantes de la passion de l'amour pour l'exprimer comme Virgile : la preuve en est le rôle de Phèdre, dans lequel Racine a laissé Euripide si loin de lui. Virgile devait être égalé, peut-être suspassé dans l'art de faire parler une amante, mais ce ne pouvait être que dans un siècle où le sentiment de l'amour serait encore plus développé, plus exalté que dans le sien; et entre Virgile et Racine, il devait s'écouler de longs siècles de barbarie.

A la renaissance des lettres, l'Italie moderne eut le même bonheur qu'avait eu l'Italie ancienne, d'être voisine de la Grèce et d'en tirer immédiatement ses lumières et ses exemples.

L'Orient, sous les empereurs jusqu'à l'invasion des Turcs, n'avait jamais été barbare; les muses y étaient endormies, mais n'en étaient pas exilées [1]. Les lettres n'y fleurissaient pas, mais elles y étaient cultivées. Ce fut de là que l'Italie en tira comme les semences. Un siècle avant la chute de l'empire, on voit déjà les Grecs venir les répandre à Venise, à Florence, à Pavie, à Rome. Pétrarque et Boccace furent les disciples d'un savant de Thessalonique; mais à la prise de Constantinople par Mahomet II ce fut une émigration de gens de lettres, échappés des ruines de leur patrie et refugiés en Toscane, où l'immortel Laurent de Médicis les reçut comme dans son sein.

Il ne faut donc pas s'étonner de l'avantage que l'Italie eut, au

[1] Photius est du neuvième siècle, et Suidas est du dixième.

quinzième et au seizième siècle, sur tout le reste de l'Europe; de plus, elle avait eu celui d'être le centre de l'Église, dont le latin était la langue, corrompue à la vérité, mais assez analogue encore à celle du siècle d'Auguste pour en faciliter l'étude et en accélérer l'usage. L'italien lui-même en était dérivé, et son affinité avec elle la rendait comme populaire. Enfin, pour l'Italie, la lumière des lettres n'eut jamais d'éclipse totale.

Le commerce avec l'Orient, les relations des deux Églises, leur rivalité, leurs querelles, le mouvement que donnaient aux esprits les hérésies et les conciles, la lecture habituelle des livres saints, l'étude des Pères de l'Église, dont le plus grand nombre étaient nourris d'une saine littérature, et dont quelques-uns ne manquaient ni d'éloquence ni de *goût;* d'un autre côté, le souvenir, l'exemple de l'ancienne Rome, les monuments de ses beaux-arts, et je ne sais quelle ombre de son génie qui errait toujours sur ses débris, n'avaient cessé d'entretenir une communication d'idées entre l'Italie et la Grèce, entre la Rome d'Auguste et la Rome de Léon X. Ainsi, tout s'accorda pour hâter les progrès des lettres renaissantes en Italie.

A Rome, on courronnait Pétrarque; Dante et Boccace fleurissaient; et nous en étions à Joinville. Jodelle, Ronsard et Garnier, faisaient l'admiration et les délices de la France; et ses seuls écrivains en prose, au moins dans la langue vulgaire, étaient Commine et Rabelais; tandis que l'Italie avait déjà produit Léonard l'Arétin, l'historien de Florence, Ange Politien, Machiavel, Paul Jove, Guichardin, Jovian Pontanus; et en poëtes, Fracastor, Sannazar, Vida, l'Arioste, Lasca, le Rusante, Dolcé; enfin le Tasse avait précédé Brébeuf et Chapelain de soixante à quatre-vingts ans; et le siècle des Médicis, qui fut pour l'Italie le règne le plus florissant des lettres et des arts, était pour nous à peine le faible crépuscule d'un siècle de lumière.

Ce n'est pas qu'il n'y eût en France des hommes très-instruits et très-judicieux : dans aucun temps on n'en a vu à côté desquels on ne pût nommer l'Hôpital, Turnèbe, Muret, Amiot, Montaigne, Bodin, Charon, la Boétie, d'Ossat, de Thou, Duvair, Jeannin, les deux Étienne; mais le savoir était isolé, la raison presque solitaire : nl l'esprit de la nation n'était encore assez débrouillé,

ni ses mœurs assez dégrossies, ni sa langue assez défrichée, pour que les lettres, transplantées dans un climat si nouveau pour elles, y pussent de longtemps prospérer et fleurir.

La France avait de bons esprits, d'habiles politiques, de grands jurisconsultes, et même quelques philosophes; mais le public y était encore superstitieux et fanatique.

L'astrologie, la magie, les possédés, les revenants, les sortiléges, les maléfices, les combats judiciaires, les lois qui les autorisaient, la théologie des écoles, la morale des casuistes, le batelage de la chaire, les farces pieuses du théâtre, les prestiges religieux dont on frappait la multitude, le zèle aveugle et sanguinaire dont l'enivraient des imposteurs, tout se ressentait du mélange d'un peuple esclave des druides et du peuple barbare qui l'avait subjugué. Ainsi du reste de l'Europe. Partout la lumière des lettres avait à dissiper les ténèbres de l'ignorance; partout il fallait enlever cette rouille épaisse et profonde que dix siècles de barbarie avaient comme incrustée dans les esprits et dans les âmes; rendre l'entendement humain aux lumières de la nature; et redonner un caractère de noblesse et de dignité aux mœurs publiques, défigurées et dégradées jusque à l'abrutissement.

Sans cette grande métamorphose, quel moyen d'assimilation pouvait-il y avoir entre le *goût* des nations antiques et le grossier instinct des nations modernes? Tirer l'homme de cet état et lui donner le discernement du vrai dans ses justes rapports, du bien, du beau, dans sa juste mesure, ne pouvait être que l'ouvrage du temps.

Cependant, comme il est des erreurs compatibles avec le génie des arts, le grand obstacle à la régénération des lettres et du *goût* ne venait pas de cette cause; et, en effet, au milieu même des superstitions et des préjugés fanatiques, le Tasse avait fait un beau poëme et l'Arioste un poëme charmant. Mais, à la faveur d'une langue déjà épurée et polie, ils avaient su tout ennoblir; et la langue française, quoique assez abondante, était encore loin d'acquérir ce caractère de noblesse, d'élégance et de pureté, que Pétrarque et Machiavel, avant l'Arioste et le Tasse, avaient donné à la langue toscane. C'était cet instrument du génie et du *goût* qu'il fallait d'abord façonner.

Une langue répugne aux ouvrages de *goût*, non-seulement lorsqu'elle est pauvre, rude et grossière, mais aussi lorsqu'elle n'a qu'un ton, ou que tous les tons s'y confondent. C'est la souplesse et la vérité qui font la grâce et le charme du style; c'est par ses modulations qu'il s'élève ou s'abaisse au gré de la pensée, et qu'il se met d'accord avec les caractères et à l'unisson des sujets. Or, une langue n'est susceptible de ces convenances du style qu'autant qu'elle a des tons gradués et distincts, depuis l'humble jusqu'au sublime, depuis le populaire jusque à l'héroïque, et qu'elle a de même des modes analogues à la douceur, à la mollesse, à l'énergie, à tous les sentiments, à toutes les passions, à tous les mouvements de l'âme; et c'est ce qui manquait, même à la langue de Montaigne.

Cette langue est franche, énergique et d'un tour vif et pittoresque, mais elle est trop souvent ignoble; et quoique par sa liberté, sa familiarité même, elle plaise dans des écrits dont l'abandon est le caractère, il n'en est pas moins vrai que dans les genres qui demandent toutes les nuances du style et toutes ses délicatesses, dans les sujets surtout où la majesté du langage en est la bienséance, cette familiarité continue aurait été peu convenable. Lorsque Montaigne fait parler Auguste à Cinna, ou qu'Amiot traduit quelques vers d'Euripide, il n'est personne qui ne sente combien ce vieux langage manque de dignité.

Qu'on ne m'accuse pas de vouloir déprimer deux écrivains si recommandables : ce vieux naturel de leur style a son attrait, et je le sens; mais plus il était convenable dans un récit naïf et simple, et dans le libre épanchement des pensées d'un philosophe, moins il était propre à la majesté de l'éloquence et de la poésie; et Montaigne lui-même nous l'aurait avoué, lui qui a si bien apprécié les écrivains de l'antiquité, même du côté du langage; lui qui avait l'oreille et l'âme assez sensibles aux beautés de style pour avoir reconnu que le poëme des *Géorgiques* et le cinquième livre de l'*Énéide* étaient ce que Virgile avait le mieux écrit. Il savait comme nous, sans doute, quelle diversité de couleurs et de tons une langue devait avoir pour s'élever à la hauteur de l'éloquence de Cicéron, de la poésie de Lucrèce, pour se donner la dignité et les grâces décentes du style de Virgile; et

pour s'abaisser noblement à l'élégante familiarité du style de Térence, qu'il appelait lui-même *la mignardise du langage latin*.

Je dirai plus : si du temps de Montaigne quelqu'un avait été capable d'assigner à la langue ses divers caractères, et d'en classer les mots, les tours et les images, comme on a fait depuis, pour varier les tons et les degrés du style, c'eût été Montaigne lui-même ; mais son inclination pour un genre d'écrire libre, indolent, abandonné, coulant de source au gré de son humeur et de sa fantaisie, l'éloignait trop de ces recherches. Tout dans sa langue lui a été bon, parce que tout lui était commode; et ce qu'il nous dit de ses études, nous pouvons l'appliquer à ses compositions : « Il n'est rien pourquoi je me veuille rompre la « tête, non pas pour la science, de quelque grand prix qu'elle « soit. »

Marot, qui, dans quelques épigrammes, eut un peu de délicatesse, fut trop souvent grossier et bas. Les poëtes du même temps qui voulurent hausser le ton donnèrent dans l'enflure, et furent durs et guindés sans noblesse. Malherbe, le premier, sentit quel heureux choix de mots pouvait donner aux vers français de la pompe et de l'harmonie, et jusqu'où le style de l'ode pouvait s'élever sans effort. Ce fut une grande leçon de *goût* pour les poëtes à venir.

Balzac essaya d'ennoblir de même et d'élever la prose au ton de l'éloquence; mais il l'essaya dans des lettres, et avec une emphase et une affectation tout opposée au naturel et à la liberté du style épistolaire. Cette tentative ne laissa pas d'avoir un succès éclatant; et Balzac parut un prodige pour avoir appris à son siècle que notre prose, comme nos vers, pouvait être nombreuse et noble.

Dès lors le secret de donner à la langue de l'harmonie et de l'élévation cessa d'être inconnu. Lingende en profita ; et il fut le premier qui mit de la décence et de la dignité dans le langage de la chaire.

Mais le grand apôtre du *goût*, le grand maître dans l'art d'écrire et de parler la langue sur tous les tons, ce fut Pascal.

Corneille, qui l'avait devancé, avait brillé d'une lumière plus éclatante, mais moins pure. Il avait créé les deux théâtres; il

avait donné, dans *le Menteur*, le modèle du bon comique; il avait inventé un genre de fable tragique, qui n'était pas celui des Grecs, et qui était plus analogue à nos mœurs; en l'inventant, il l'avait élevé au plus haut degré du sublime; il en avait pris le vrai ton, parlé souvent le vrai langage; et ses beaux vers sont beaux si naturellement, si simplement, si pleinement, qu'il n'y a rien de plus accompli. Personne enfin n'a autant fait que lui pour agrandir en nous l'idée du beau moral en poésie, et pour nous en faire éprouver le sentiment dans toute sa hauteur; et en cela le *goût* lui a dû infiniment plus qu'on ne pense. Je dis le *goût*, quoique ce fût ce qui lui manquait à lui-même; car des inspirations lumineuses et fréquentes lui en tenaient lieu; et pour profiter des exemples d'un homme de génie, ce n'est pas à ses fautes que les habiles gens s'arrêtent, ils s'attachent à ses beautés; et lorsqu'il a fait le mieux possible, ils tâchent de faire comme lui, aussi bien que lui, mieux que lui. Qu'importait à Racine et à Voltaire que Corneille eût fait *Théodore*, et *Pertharite*, et *Suréna*? Tout cela était nul pour eux, comme il devrait l'être pour nous. Ce sont les belles scènes du *Cid*, de *Cinna*, des *Horaces*, de *Polyeucte*, de *Rodogune*, qu'ils méditaient dans leur jeunesse, et qui étaient pour eux des leçons de *goût* dans ce qu'il y a de plus rare, de plus difficile à saisir, le beau idéal dans les mœurs, le sublime dans l'expression. Mais si Corneille fut pour le *goût* un merveilleux inspirateur, il fut encore un plus dangereux guide; il donna de hautes leçons, mais il donna de mauvais exemples, même dans ses plus beaux ouvrages : et la gloire d'être infaillible était réservée à Pascal.

Cet esprit à la fois original et naturel, et aussi simple que transcendant, semblait fait pour être le symbole, l'image vivante du *goût*. Ce fut de lui que son siècle apprit à cribler, si j'ose le dire, et à purger la langue écrite des impuretés de la langue usuelle, et à trier, non-seulement ce qui convenait au langage de la satire et de la comédie, mais au langage de la haute éloquence, mais au style plus tempéré de la saine philosophie. Les premières des *Provinciales* furent des leçons pour Molière; les dernières, pour Bossuet; et ses pensées ont appris aux philosophes qui l'ont suivi, quelle devait être la pureté et la dignité de leur langue.

Jamais homme n'a eu dans un plus haut degré de justesse le sentiment des convenances et des convenances durables : aussi voit-on qu'il n'a point vieilli, et il ne vieillira jamais.

Avec tant de délicatesse dans l'organe du *goût*, il put ne pas aimer Montaigne ; mais il l'estimait plus qu'il ne croyait, ou qu'il n'osait se l'avouer ; il parcourait ce champ fécond et négligé en botaniste habile et sage ; c'est là qu'il s'était enrichi ; et il est aussi vraisemblable que sans Montaigne on n'eût pas eu Pascal, qu'il l'est que sans Corneille on n'eût pas eu Racine. Les Romains, chargés des dépouilles de leurs voisins, les méprisaient : Port-Royal et Pascal eurent le même orgueil. Soyons plus justes à leur égard, et reconnaissons que le *goût* sévère et pur de cette école contribua grandement à former celui des gens de lettres et celui du public.

Dans la jeunesse de Louis XIV, l'amour des lettres, passion nouvelle, était dans toute sa ferveur. L'Académie française était fondée, et s'occupait assidûment à former, à fixer la langue en assignant à chaque mot son vrai sens, sa valeur, ses acceptions diverses, et le caractère de noblesse ou de familiarité qui devait lui marquer sa place. En même temps les mœurs de la société se polissaient. La fleur de la noblesse, attirée à Paris par le cardinal de Richelieu, formait la cour d'un roi jeune, heureux, galant, magnifique, passionnément épris de toutes les sortes de gloire, délicat sur les bienséances, sensible à tous les plaisirs nobles, fait pour être lui-même un modèle de dignité, et par un naturel qui suppléait en lui aux lumières qu'il n'avait pas, juste appréciateur du mérite dans les lettres et dans les arts. Autour de lui, et à son exemple, sa cour attentive aux progrès des talents, occupée de leurs travaux, intéressée à leur rivalité, à leurs succès, à leurs querelles, se plaisant à les animer pour jouir de leur jalousie et de leur émulation ; la ville, à l'envi de la cour, s'étudiant à suivre tous les *goûts* du monarque ; enfin, soit l'attrait de la mode, soit l'attrait de la nouveauté, tout un monde passionné pour les productions du génie, s'instruisant pour en mieux jouir, et faisant foule avec la même ardeur autour des chaires de Bourdaloue, de Bossuet, et de Fléchier, et aux théâtres de Corneille, de Molière et du jeune Racine ;

telle fut, dans tous les esprits, l'action et la réaction des gens de lettres sur le public, du public sur les gens de lettres [1]. Il fallait alors, ou jamais, que le *goût* se perfectionnât.

On conçoit bien pourtant qu'il y eut d'abord, dans ce concours d'écrivains et de connaisseurs, une infinité de prétentions manquées et fausses lueurs d'esprit, de talent et de *goût*. Chaque société eut ses prédilections, chaque bel esprit eut son cercle, chaque talent ses ennemis. Avant de juger, c'était peu de ne pas entendre, on se passionnait. Les tribunaux les plus célèbres étaient souvent les plus injustes. Ici, Pradon avait des Mécènes, et Racine des détracteurs; là, Chapelain était admiré en récitant les vers de la Pucelle; ailleurs, c'étaient les Scudéri qu'on exaltait, en déprimant Corneille; Boursault avait des partisans qui le préféraient à Molière. Tout semblait confondu. C'était dans ce moment de fermentation et de trouble que l'esprit public s'épurait, comme le vin en jetant son écume. Tout ce que demande l'opinion pour se rectifier, tout ce que demande le *goût* pour se polir, c'est du mouvement. Ce n'est même qu'à force d'agitation, de combats, de révolutions en tous sens, que la vérité se dégage ; car, après ce tumulte, les passions se calment, les partialités cessent, les préventions se dissipent, l'opinion se fixe à la fin ; et regardez au fond du creuset, la vérité y reste pure comme l'or.

Ce n'est donc pas ce flux et ce reflux de sentiments contraires, de jugements épars, d'opinions hétérogènes, qui décident du *goût* de tout un siècle; c'est leur résultat, c'est l'ensemble et la somme de l'opinion publique. Or, voyez sous Louis XIV quels furent les hommes vraiment célèbres, et à leur tête vous trouverez les auteurs de *Cinna*, du *Misanthrope*, d'*Iphigénie*, des oraisons funèbres de Turenne et du grand Condé; vous y trouverez ce

[1] « C'était un temps digne de l'attention des temps à venir, dit Voltaire, que celui où les héros de Corneille et de Racine, les personnages de Molière, les voix des Bossuet et des Bourdaloue, se faisaient entendre à Louis XIV, à *Madame*, si célèbre par son *goût*, à un Condé, à un Turenne, à un Colbert, et à cette foule d'hommes supérieurs en tout genre. Ce temps ne se trouvera plus où un duc de la Rochefoucault, l'auteur des *Maximes*, au sortir de la conversation d'un Pascal, d'un Arnauld, allait au théâtre de Corneille. »

la Fontaine que la cour dédaignait et mettait en oubli ; ce Fénelon, que Louis XIV avait le malheur de ne pas aimer, et le malheur plus grand de regarder comme un bel-esprit chimérique ; vous y trouverez ce Boileau, qui s'était fait tant d'ennemis ; et ce Quinault, que Boileau lui-même s'efforçait inutilement de décrier et d'avilir. Tout le monde avait eu ses torts ; le public seul enfin se trouva juste. Concluons que le siècle du génie fut aussi le siècle du *goût :* ajoutons, et d'un *goût* plus délicat, plus fin, plus éclairé que celui de Rome et d'Athènes.

Les Romains, je l'avoue, ont, en fait d'éloquence, l'avantage d'un artifice plus savant et plus raffiné ; et quoique Bourdaloue et Massillon m'étonnent, l'un par l'accord parfait de son langage avec son ministère, et par le secret merveilleux de concilier, comme sans art, l'esprit de l'Évangile avec celui du monde, et toutes les bienséances du caractère apostolique avec le ton et le langage que la cour la plus spirituelle et la plus polie de l'univers exigeait de son orateur ; l'autre, pour avoir su jeter sur l'éloquence la plus soignée, la plus étudiée, un voile de décence, de dignité, de simplicité même, qui, en déguisant le soin de plaire, n'y laisse voir que le don naturel de persuader et de toucher ; enfin, dans l'éloquence de Bossuet, tout inculte qu'elle veut paraître, quoique je sois bien éloigné de prendre pour un manque de *goût* ces négligences réfléchies, ces licences préméditées, ces savantes incorrections, qui lui donnent en même temps plus de force et de vérité ; cependant, vu la différence de la tribune et de la chaire, la liberté, l'autorité, la sécurité que donne celle-ci, et les détresses continuelles où l'autre engageait l'orateur, je crois encore que, du côté du *goût* comme de l'art et du génie, notre éloquence n'a rien d'égal à l'éloquence des Romains. Il était plus facile d'excuser Turenne devant un auditoire pour qui la guerre civile était un songe, que de justifier Ligarius devant César.

Mais, à l'égard de la poésie, j'oserai dire que le génie antique n'a rien produit, en fait de *goût*, d'aussi difficile et d'aussi parfait que nos chefs-d'œuvre dramatiques. Pour s'en convaincre, il suffirait de comparer la *Phèdre* et l'*Iphigénie* de Racine à celles d'Euripide ; il suffirait de mettre Aristophane, Plaute, et Térence

lui-même à côté de Molière. Ce beau tissu de l'action, où tout est si bien à sa place, si bien lié, si bien d'accord ensemble, ces gradations, ces nuances dans la peinture des caractères, cette profonde intelligence des affections de l'âme et de ses passions, tous ces secrets que nos deux poëtes ont dérobés à la nature, et si subtilement tirés du fond du cœur humain; tout cela, dis-je, aurait peut-être fort étonné Ménandre et Euripide. Le rôle de Joad, ni celui de Roxane, ni celui d'Hermione, ni ceux de Néron, d'Agrippine, et de Narcisse, et de Burrhus, quoique tracés d'après Tacite, ne sont pas esquissés à la manière antique; ils sont peints et finis d'un *goût* que les Grecs ne connaissaient pas.

> Souffrez quelques froideurs, sans les faire éclater;
> Et n'avertissez pas la cour de vous quitter,

sont des vers faits au retour de Versailles. Il y en a mille dans Racine qui n'auraient jamais pu venir à un poëte grec ou latin. Ce sont des fruits uniquement propres au climat qui les a fait naître, je veux dire, les fruits d'une société continuellement occupée à démêler tous les mouvements, tous les intérêts, tous les ressorts du cœur humain, à épier toutes ses faiblesses, et à saisir, dans les caractères, tous les reflets des vertus sur les vices, et des vices sur les vertus. Ce fut ce monde, plus raffiné que le peuple d'Athènes et que celui de Rome, qui fut l'école de Racine.

Les mœurs comiques sont plus locales que celles de la tragédie. Mais l'idée que nous avons du comique ancien ne nous y fait rien voir d'un discernement aussi vif, d'une science aussi profonde et de l'homme et des hommes, que le comique de Molière; et, dans leur genre, *le Tartufe*, *le Misanthrope*, *les Femmes savantes*, ne sont pas moins, comme ouvrages de *goût*, que comme ouvrages de génie, ce qu'il y a de plus rare au monde. Molière a su, comme les anciens, faire parler des valets fourbes, des vieillards chagrins ou crédules; mais lequel des anciens aurait fait parler comme lui, un Alceste, une Célimène, un Tartufe, une Agnès, un Chrysale? Aristophane et Plaute ne sont que des farceurs auprès d'un comique si vrai, si fin, si naturel. Térence est plus délicat, il est vrai, mais est-il aussi pénétrant?

son comique a-t-il le relief et la vigueur de celui de Molière? Térence a-t-il ce coup d'œil, à la fois philosophique et poétique, auquel un ridicule n'a jamais échappé? Cette pénétration, me direz-vous, est du génie. Oui, j'en conviens; mais cette justesse est du *goût*.

L'art dramatique n'est pas le seul où la finesse du sens du *goût* soit plus marquée dans les modernes. Athènes et Rome n'ont jamais eu rien de comparable au naturel ingénieux, sensible, animé, plein de grâces de madame de Sévigné; au naturel plus précieux encore de ce bon la Fontaine, qui a laissé Phèdre si loin de lui. Dans les lettres de Sévigné, l'on voit distinctement ce que l'esprit de société avait acquis de politesse, d'élégance, de mobilité, de souplesse, d'agrément dans sa négligence, de finesse dans sa malice, de noblesse dans sa gaieté, de grâce et de décence dans son abandon même et dans toute sa liberté; on y voit les progrès rapides que le bon esprit avait fait faire au *goût*, depuis le temps peu éloigné où Balzac et Voiture étaient les merveilles du siècle. Dans les Fables de la Fontaine, on voit tout ce que l'art avait appris à faire, sans se déceler un moment, et sans cesser de ressembler au pur instinct de la nature. Madame de Sévigné a laissé douter si elle avait le *goût* des grandes choses; mais celui des petites ne fut jamais plus pur, plus délicat que dans ses lettres; elles en sont un modèle achevé. La Fontaine a persuadé qu'il n'y avait dans son talent qu'une simplicité naïve; et jamais la sagacité de l'intelligence et de l'observation n'a été à un plus haut point. Le *goût* dans Sévigné était le sentiment exquis des convenances sociales; le *goût* dans la Fontaine était le sentiment profond des convenances naturelles; et ce sentiment il l'avait appliqué non-seulement aux mœurs des hommes, mais à celles des animaux. Phèdre est simple, élégant, précis : c'est beaucoup, ce n'est rien au prix de la Fontaine. Celui-ci est riche, abondant, varié, brillant d'invention dans les idées, de coloris dans les images, et d'un bonheur si imprévu, si singulier dans tout ce qu'il invente, qu'on croit toujours que c'est une rencontre, tant ce qu'il a de plus ingénieux paraît simple et peu réfléchi.

L'Arioste a mêlé le plaisant avec le sublime; mais on voit que

ce n'est qu'un jeu : on dit, l'Arioste s'égaye ; et l'on veut bien s'égayer avec lui. La Fontaine a mêlé le sublime avec le naïf ; il a changé de ton et de couleur aussi hardiment que l'Arioste, plus souvent même et plus rapidement, non pas en poëte folâtre et qui se joue de son art, mais sans y entendre finesse, et de l'air de la bonne foi ; cependant, telle est sa magie, que ce mélange est d'un *goût* exquis, parce que l'à-propos en fait la vraisemblance, et que sur tous les tons il conserve son naturel. Examinez bien les peintures où il a mis le plus de poésie ; vous n'y trouverez pas un trait que l'art se soit permis comme pur ornement de luxe. L'esprit, le génie y étincelle, sans qu'une seule fois on le soupçonne d'avoir voulu briller. Ce qu'il a dit, il fallait le dire, et pour le dire le mieux possible, et le plus naturellement, il fallait le dire comme il l'a dit, quoiqu'il soit dans l'expression le plus hardi de tous nos poëtes. Assurément cet art de dissimuler l'art n'était pas connu des anciens.

Le *goût* en était là lorsque Boileau composa l'*Art poétique*. Cet ouvrage, qui mit le comble à sa célébrité et à l'autorité qu'il avait dans les lettres, fut donc un peu tardif : il ne laissa pas d'être utile. Il n'apprit rien aux maîtres de l'art ; mais il grossit le nombre de leurs justes appréciateurs. Il acheva d'apprendre à la multitude à n'estimer que des beautés réelles ; il acheva de la guérir de ses vieilles admirations pour des poëmes sans poésie, pour des romans sans vraisemblance ; il acheva de décrier ce faux bel-esprit dont Molière avait fait justice en plein théâtre, et qui ne laissait pas encore de se produire dans le monde. Ainsi Boileau, critique peu sensible, mais judicieux et solide, ne fut pas le restaurateur du *goût* ; il en fut le vengeur et le conservateur. Il n'apprit pas aux poëtes de son temps à bien faire des vers ; car les belles scènes de *Cinna* et des *Horaces*, ces grands modèles de la versification française, étaient écrites lorsque Boileau ne faisait encore que d'assez mauvaises satires ; et *le Misanthrope*, *le Tartufe*, *les Femmes savantes*, *Britannicus*, *Andromaque*, *Iphigénie*, et les *Fables* de la Fontaine, avaient précédé l'*Art poétique* : mais il fit la guerre aux mauvais écrivains, et déshonora leurs exemples ; il fit sentir aux jeunes gens les bienséances de tous les styles ; il donna de chacun des genres une idée nette

et précise; et s'il n'eut pas cette délicatesse de sentiment qui démêle, comme dit Voltaire, *une beauté parmi des défauts, un défaut parmi des beautés*; s'il mit Voiture à côté d'Horace; s'il confondit Lucain avec Brébeuf, dans son mépris pour *la Pharsale*; s'il ne sut point aimer Quinault (1); s'il ne sut point admirer le Tasse; si, dans l'*Art poétique*, il oublia ou dédaigna de nommer la Fontaine, il connut du moins ces vérités premières qui sont des règles éternelles; il les grava dans les esprits avec des traits ineffaçables; et c'est peut-être grâce aux lumières qu'il nous transmit dans sa vieillesse, que la génération suivante a été plus juste que lui.

Je vais hasarder un paradoxe que je tâcherai d'expliquer : c'est que notre siècle a été en même temps l'époque de la perfection du *goût* et de sa décadence. Il s'annonça d'abord sous de mauvais auspices, par la trop célèbre dispute sur les anciens et les modernes. Je crois avoir fait voir ailleurs que dans cette querelle tout le monde avait tort. Mais ce qu'on y aperçoit bien clairement, du côté des modernes, c'est que le *goût* des lettres avait perdu de son attrait; que dans un grand nombre de bons esprits une raison analytique avait éteint l'imagination, et que des arts où elle domine, le charme était presque détruit et l'illusion dissipée. Alors on donna dans l'excès opposé à l'enthousiasme. La critique devint subtile, et fut sèche et minutieuse. L'esprit, pour juger le génie, se mit à la place de l'âme. On voulut tout assujettir aux lois de nos usages fugitifs, ne rien céder à la nature, ne rien passer aux mœurs antiques, rien à l'essor de l'imagination et aux élans de la pensée; réduire la poésie à la précision des idées métaphysiques, et la contraindre à raisonner ce qui n'est fait que pour être senti. C'en était fait du *goût* si ce système eût prévalu.

C'en était fait encore si la doctrine du parti des anciens avait été prise à la lettre; car pour avoir la foi que demandaient leurs zélateurs, il aurait fallu renoncer aux lumières du sens intime,

[1] « Si on trouvait dans l'antiquité un poëme comme *Armide* ou comme *Atys*, avec quelle idolâtrie il serait reçu! Mais Quinault était moderne... Il manquait à Boileau d'avoir sacrifié aux Grâces. Il chercha en vain toute sa vie à humilier un homme qui n'était connu que par elles. » (VOLTAIRE.)

tout admirer, jusqu'au sommeil et aux rêveries du bon Homère; et au moyen des commentaires, des autorités, des exemples, il n'était rien qu'on n'eût fait passer pour être beau et dans le *goût* antique. Le poëme de Chapelain avec des notes à la Dacier eût été une œuvre admirable.

Heureusement il s'éleva un homme digne d'apprécier et les anciens et les modernes, qui commença par les étudier avec l'avidité d'une jeunesse ardente, et qui bientôt, s'égalant lui-même aux plus illustres, acquit le droit de les juger.

Jamais homme de lettres, dans aucun siècle, n'a essuyé autant de contradictions et d'iniquités que Voltaire en éclairant le sien. Mais tout sensible qu'il était à l'injure, il eut le courage de la souffrir; et après avoir soixante ans lutté contre l'envie, il a fini par l'étouffer. Cette gloire, si longtemps disputée à celui qui faisait celle de son siècle, est venue enfin, aux acclamations de tout un peuple reconnaissant et juste, couronner la vieillesse de ce grand homme et environner son tombeau.

C'était sous lui que s'était formée cette école de *goût* qui, sans distinction ni de temps ni de lieux, sans partialité, sans envie, et l'esprit également libre de superstition pour les anciens, de complaisance pour les modernes, les pesa tous dans la même balance, en connut le fort et le faible, et, tenant un juste milieu entre une admiration folle et un dénigrement encore plus insensé, reçut les impressions de l'art, comme celles de la nature, avec cette bonne foi simple que doit toujours avoir la conscience du *goût*.

Ce fut alors que les beaux siècles de Périclès, d'Alexandre et d'Auguste, de Léon X et de Louis XIV, eurent de vrais estimateurs; ce fut alors que cet Homère, qui fait son époque à lui seul, fut admiré, non pas comme un dieu infaillible, mais comme un génie étonnant; et qu'en faveur de ses grandes beautés on lui passa ses contes puérils, ses comparaisons exubérantes, ses harangues hors de saison, ses combats trop accumulés, ses faiblesses et ses longueurs. Virgile, son rival, fut apprécié de même et avec la même équité. Jamais admiration plus pure que celle dont jouit encore cette belle moitié de *l'Énéide* qu'il avait perfectionnée; et dans celle qu'il a laissée im-

parfaite en mourant, s'il n'y a pas un défaut que l'on n'ait aperçu et modestement observé, y a-t-il une seule beauté qu'on n'ait pas vivement sentie?

Quelques faux brillants dans le Tasse ont-ils détruit pour nous l'effet de ses peintures? Tancrède, Herminie et Clorinde, Renaud et Armide, ne sont-ils pas aussi présents à nos esprits que Hector, Achille Andromaque et Didon? Et dans les combats qu'il décrit, dans les scènes attendrissantes qu'il y mêle avec tant de charme, dans ces tableaux si variés, dans cette poésie aimable, et belle encore auprès de celle de Virgile, est-ce par du *clinquant* que nous nous laissons éblouir?

Il en est de la tragédie comme de l'épopée. Dans les anciens, la simplicité, la vérité, le pathétique, le naturel dans le dialogue; chez les modernes, la belle ordonnance de l'action, le tissu de l'intrigue, l'art, plus savant qu'il ne le fut jamais, d'amener les situations, et d'en préparer les effets, le jeu des passions actives, leurs développements et leurs gradations? la grande manière de fondre l'histoire dans la poésie, tout a été senti et justement apprécié.

Quels monuments de *goût* que les éloges de Fénelon, de Molière, de la Fontaine, que nous avons vus couronnés! Quels monuments de *goût* que les éloges de Bossuet, de Massillon, de Destouches, par d'Alembert! Quel monument de *goût* que cet ouvrage que Thomas a eu la modestie d'intituler: *Essai sur les éloges*, et auquel nul ouvrage de critique, soit ancien, soit moderne, à la réserve du livre de Cicéron sur les illustres orateurs, n'est digne d'être comparé!

Enfin, quel monument de *goût* que les notes de Voltaire sur le théâtre de Corneille!

Mais, ce qui est plus rare encore que ce *goût* de critique et de spéculation, quels modèles de *goût* dans les écrits de ce grand homme! Depuis le ton le plus familier jusqu'au ton le plus héroïque, qui jamais a eu comme lui ce sentiment délicat et fin des propriétés du style et de ses différences, et qui jamais avec plus de justesse nous en a marqué les degrés? Quelle élégance et quelle aisance noble dans ses poésies fugitives! Quelle belle simplicité dans le style attrayant dont il écrit l'histoire! Quelle

grâce et quel enjouement il prête à la philosophie ! Quelle majesté, quel éclat, quelle diversité de tons et de couleurs il donne au langage tragique ! moins fini que Racine, moins châtié, moins pur, moins attentif, ou, si l'on veut, moins adroit à lier ensemble tous les ressorts de l'action ; mais plus véhément, plus fécond, plus varié, plus profondément pathétique, et plus fidèle aux mœurs locales, auxquelles Racine, quelquefois, avait trop mêlé de nos mœurs.

Je ne dis pas que dans le poëme épique, du côté de l'invention, il ait égalé ses rivaux. Le dessein de *la Henriade* avait été conçu dans un âge où la pensée n'a pas encore acquis tout son accroissement, ni le génie toutes ses forces : l'ouvrage s'en est ressenti. Mais du côté du *goût*, y a-t-il rien de plus achevé ? Récits, descriptions, images, comparaisons, portraits, détails de toute espèce, emploi du merveilleux et de l'allégorie, discours et scènes dramatiques, tout dans ce poëme est aujourd'hui d'une correction presque irrépréhensible. S'il n'a pas l'intérêt du Tasse, le charme de Virgile, la magnificence d'Homère, au moins n'a-t-il aucun de leurs défauts.

Mais le *goût* de Voltaire a-t-il été le *goût* du siècle où Voltaire a fleuri ? D'abord, il a été le *goût* de presque tous les écrivains célèbres ; et si on m'oppose cette foule de critiques ineptes, de satires obscures, de productions éphémères dont le public a été inondé, je répondrai qu'une douzaine de bons auteurs ont décidé le caractère et la réputation du siècle de Louis XIV ; qu'il n'en reste pas même autant du beau siècle d'Auguste, ni de celui de Périclès ; qu'il en reste encore moins du temps des Médicis ; et qu'il est juste de ne compter de même du siècle où nous vivons que ce qui est digne de mémoire.

Si de loin nous jetons les yeux sur une prairie émaillée, nous n'en voyons que la surface ; elle nous paraît tout en fleurs : si nous la traversons, nous y trouvons à chaque pas des chardons hérissés et des ronces rampantes ; les fleurs, plus clair-semées, ne nous enchantent plus. C'est là notre façon de voir les siècles passés et le nôtre. Mais supposons-nous à la même distance où seront nos neveux, de ce champ que nous parcourons ; et de ce temps si décrié par des gens qui se vantent de n'être

d'aucun siècle, et qui en effet ne seront d'aucun, ne voyons plus que ce qui domine, et ce qui seul en restera : au barreau, les Cochin, les le Normand, les de Gènes, et les élèves qu'ils ont formés : en chaire, non pas des émules de Bossuet et de Massillon, mais des hommes qui par le *goût*, et quelques-uns par l'éloquence, sont dignes d'être appelés leurs disciples : sur la scène tragique, un Voltaire (j'ajouterais un Crébillon si je parlais seulement de génie), et sur les traces de Voltaire, d'heureux talents qu'il a cultivés de ses mains : sur le théâtre de Molière, *le Philosophe marié*, *le Glorieux*, *la Métromanie*, *les Dehors trompeurs*, *le Méchant*, et un grand nombre de petites pièces comiques d'une touche fine et légère, riants tableaux qui attesteront des mœurs frivoles, mais un *goût* épuré dans le genre lyrique, un Rousseau, aussi harmonieux que Malherbe, et supérieur à lui pour l'éclat des images, la richesse, la majesté et la pompe de l'expresion : dans le didactique, des poëmes d'un style pur, mélodieux, sensible, d'un coloris brillant et vrai, tels que Racine les eût écrits, tels que Boileau eût voulu les écrire s'il eût célébré la campagne et les saisons, s'il eût enseigné l'art d'embellir les jardins, s'il eût traduit *les Géorgiques* : des poésies familières, du tour le plus ingénieux, du naturel le plus aimable, moins négligées que celles de Chaulieu, et d'un sel plus fin, plus piquant que les poésies de Deshoulières et que celles de Pavillon : des romans d'un *goût* aussi pur que ceux de la Fayette, et d'un style plus animé, les uns brillants d'un coloris qui était inconnu à la prose, les autres brûlants de passion et d'un intérêt déchirant : des morceaux d'histoire aussi dignes d'être comparés à Salluste, que le chef-d'œuvre de Saint-Réal : des traductions dont quelques-unes ont effacé les originaux : enfin, dans presque tous les genres, des ouvrages du meilleur ton et du meilleur esprit : voilà du côté des gens de lettres ce qui marquera notre siècle ; et je n'en ai pas dit assez.

Voltaire a loué Bossuet d'avoir appliqué l'éloquence à l'histoire : ne peut-on pas le louer lui-même, et un grand nombre d'écrivains après lui, d'avoir associé l'éloquence avec la philosophie, et celle-ci avec l'art des vers ? Dans quel autre siècle a-t-on vu les idées morales et politiques si abondamment répandues,

si éloquemment exprimées? La prose avait-elle autrefois cette précision, cette rapidité, ce mouvement, cette couleur, cette âme enfin, qu'elle a reçue de nos modernes écrivains? Le siècle de Louis XIV a-t-il un ouvrage philosophique à mettre à côté de l'*Émile?* Et si le *goût* par excellence consiste à réunir l'utile et l'agréable, dans quel temps l'un a-t-il donné à l'autre plus d'attrait et plus d'influence? Les sciences, même les plus abstraites, ne doivent-elles pas au *goût* cette facilité d'accès qui nous les rend familières, ce charme qui de leur étude nous a fait un amusement? Le siècle de Louis XIV a-t-il entendu parler des lois avec une précision aussi énergique et aussi lumineuse que l'a fait Montesquieu? de l'homme et de ses facultés intellectuelles, avec un intérêt plus doux, plus attrayant que Vauvenargue? avec une sagacité plus pénétrante qu'Helvétius? avec une clarté plus limpide que Condillac? A-t-il entendu parler de la nature avec la verve, l'élégance et la majesté de Buffon? des progrès de l'esprit humain dans les sciences, avec la supériorité de lumières et la noble simplicité d'élocution de d'Alembert? des talents, des travaux, des vertus des grands hommes, avec la splendeur, l'abondance, la force et l'élévation de l'éloquence de Thomas? des qualités, des fonctions, des devoirs de l'homme public, avec la chaleur, la noblesse, l'ingénuité d'âme et de langage de celui qui a loué Colbert, et qui nous a rappelé Sully? Et quel est de ces écrivains celui qui, pour la pureté du *goût*, n'est pas digne d'être classique?

Or, dans l'hommage que je leur rends, je ne suis que l'écho de la voix publique. Leur réputation est dès à présent aussi unanimement établie qu'elle peut jamais l'être; et ils ont trouvé dans leur siècle cette justice impartiale qu'on ose à peine espérer d'obtenir d'une tardive postérité. Cela prouve que le *goût* du public a suivi de près celui des gens de lettres; et ce qui le prouve encore mieux, c'est la docilité avec laquelle son opinion est tant de fois revenue sur elle-même et a reconnu ses erreurs. Pour relever *Brutus*, *Oreste*, *Sémiramis*, *Adelaïde du Guesclin*, il n'a pas fallu, comme pour *Phèdre* et *Athalie*, attendre un siècle plus équitable : le même public qui entraîné par les factions littéraires, et dans des moments de vertige, avait réprouvé ces

ouvrages, a senti l'injustice de ses arrêts, et les en a vengés. Enfin, qu'on examine quel choix il a fait des écrits que lui laissait le siècle précédent, et la préférence éclairée qu'il a donnée aux beautés durables, on avouera que dans aucun temps ce discernement n'a été aussi juste, aussi délicat, aussi fin. Ce n'est donc pas (et je l'ai déjà dit en parlant du siècle de Louis XIV) sur l'opinion tumultueuse, précipitée et passagère, qui s'élève et qui se dissipe du jour au lendemain, qu'il faut juger le *goût* de tout un siècle; mais sur l'opinion réfléchie et dominante, qui se fixe et qui s'affermit, quand tous les débats de l'envie, de la rivalité, de la malignité, des partialités pour et contre, sont apaisés dans les esprits, et que le public, calme et désintéressé, se consulte soi-même, et ne juge que d'après soi.

Comment donc se peut-il que ce même temps où le *goût* semble si perfectionné soit le temps de sa décadence? C'est que le *goût* perfectionné est un *goût* de spéculation, et que le *goût* de sentiment ne tient pas aux mêmes principes : l'un est l'amour de la beauté réelle, l'autre est l'amour de la nouveauté.

« Quiconque approfondit la théorie des arts purement de « génie doit savoir, dit Voltaire, s'il a quelque génie lui-même, « que ces premières beautés, ces grands traits naturels, qui ap- « partiennent à ces arts, et qui conviennent à la nation pour « laquelle on travaille, sont en petit nombre. Les sujets, et les « embellissements propres aux sujets, ont des bornes bien plus « serrées qu'on ne pense. Il ne faut pas croire que les grandes « passions tragiques et les grands sentiments puissent se varier « à l'infini. Il n'y a dans la nature humaine qu'une douzaine, « tout au plus, de caractères vraiment comiques et marqués à « grands traits. Les nuances, à la vérité, sont innombrables, » mais les couleurs éclatantes sont en petit nombre; et ce sont « ces couleurs primitives qu'un grand artiste ne manque pas « d'employer »

Voilà, dans tous les temps, une première cause de la décadence des lettres après un règne florissant. On dirait que chaque climat n'ait pu donner qu'une seule moisson, et que, le sol épuisé une fois par sa propre fécondité, il ait fallu des siècles de repos pour le renouveler et le rendre fertile.

En effet, ce qui rajeunit l'esprit humain et donne lieu à de nouvelles générations de pensées, ce sont les grandes révolutions, les grands changements arrivés dans les empires, dans les lois, dans les mœurs, dans le culte, dans les usages, dans les idées morales, dans les opinions religieuses, dans la guerre et la politique, dans les sciences et dans les arts. Voyez ce que les différences de *la Henriade* et de l'*Énéide*, du poëme du Tasse et de ceux d'Homère, supposent de diversité dans le cours des choses humaines.

Après un siècle de culture et de grande abondance, il semblerait donc qu'il faudrait laisser le temps et la nature reproduire les germes de la fécondité. Mais au lieu de jouir modérément des biens acquis, ce qui serait si sage, on en veut toujours de nouveaux, résolu même à perdre au change plutôt que de ne pas changer; et c'est ici la grande cause de la corruption du *goût*.

Un exercice continuel de notre sensibilité sur des objets du même genre a deux effets contraires : d'abord, il aiguise nos *goûts*, mais bientôt il les use, et finit par les émousser. L'âme se lasse de ses plaisirs, comme elle s'endort sur ses peines : c'est par faiblesse qu'elle a besoin, dans ses émotions, de nouveauté et de variété. Supposez donc les arts d'agrément à leur plus haut degré de charme, il n'y a qu'un seul moyen d'en perpétuer les jouissances, c'est de les rendre peu fréquentes. Si elles sont communes, elles s'attiédiront et n'auront plus aucun attrait.

Dans la Grèce, où la tragédie était réservée pour les grandes fêtes, le *goût* d'une belle simplicité pouvait se conserver toujours. Dans l'intervalle d'un spectacle à l'autre, la sensibilité reposée avait le temps de se ranimer, et le *goût* le temps de reprendre sa sagacité naturelle. Mais dans une ville où, depuis cent cinquante ans, le même genre de spectacle se reproduit sans cesse, où une habitude journalière en a rendu tous les moyens familiers, tous les tableaux présents, comment veut-on que le *goût* conserve quelque vivacité, à moins qu'il ne varie, et que l'art ne change avec lui? Or, varier sans cesse est un moyen sans doute de faire une fois le mieux possible, mais un moyen plus infaillible encore de faire mal mille autres fois.

J'entends dire que telle et telle des plus belles pièces de Cor-

neille, et même de Racine, auraient aujourd'hui peu de succès si on les donnait pour la première fois; que le tragique en paraîtrait faible, et que l'éloquence qui les anime suppléerait mal aux mouvements et aux coups de théâtre qu'on demande à présent pour être ému comme on se plaît à l'être. Cela est affligeant à croire; mais cela n'est que trop croyable. Voltaire, qui l'a pressenti, a mis dans l'action théâtrale plus de chaleur et d'énergie; il a donné aux passions, surtout à celle de l'amour dans les hommes, plus de force et de véhémence; il a trouvé dans les liens du sang de nouvelles sources de pathétique; il a su prendre habilement du théâtre anglais des moyens de rendre la terreur plus profonde et la pitié plus déchirante; et par lui, le tragique a fait sur notre scène un pas de plus vers la perfection. Mais après ces nouveaux ressorts, qu'il a su manier avec tant d'art et de génie, après ces nouvelles combinaisons d'intérêt et de caractères, si l'on demande encore du nouveau et du plus tragique, d'où le tirer, si ce n'est du milieu des tortures et des supplices? Et lorsque l'habitude nous aura refroidis sur les spectacles de Tancrède, de Mahomet et de Sémiramis, que nous restera-t-il? que les dernières atrocités du crime et les horreurs de l'échafaud? On commence en effet à les risquer sur le théâtre; et si notre sensibilité y répugne encore, ce n'est pas pour longtemps: l'habitude l'y endurcira.

Observez ce qui arrive à nos Trimalcions, dans les délices de leur table. Nul art d'assaisonner les mets ne peut surmonter les dégoûts d'une longue satiété; et ni les sels les plus stimulants, ni les liqueurs les plus brûlantes, ne réveillent plus les langueurs d'un sens blasé à force de jouir. C'est ainsi que l'intempérance des plaisirs de l'esprit nous les rendra tous insipides; et l'art même aura beau s'épuiser en recherches et en raffinements pour ranimer le *goût*. La sobriété seule aurait pu le sauver de cette espèce de paralysie; et aux excès qui en sont la cause s'il est quelque remède, c'est l'abstinence et le besoin. Mais ce serait demander l'impossible. Le public veut jouir, au risque même de détruire tout ce qu'il peut avoir de sensibilité.

On va me dire, qu'à la génération dont le *goût* s'affaiblit et s'altère de jour en jour, en succède une dont le *goût* sera jeune

et ingénu comme elle, et que d'un âge à l'autre le public est renouvelé. Je conviens en effet qu'au premier essor de la jeunesse dans le monde, elle se livre avec une sensibilité vive et neuve encore à tous les plaisirs de l'esprit; mais dans l'usage de ces plaisirs, comme de tous les autres, ne voit-on pas avec quelle impatience les jeunes gens se pressent de vieillir; avec quelle rapidité la contagion de l'exemple et de l'opinion les gagne, et comme à peine arrivés dans le monde, ils en ont déjà pris les *goûts* et les dégoûts? Ne les entendez-vous pas dire qu'on sait Racine et Molière par cœur; que, grâce au ciel, on ne lit plus Virgile; qu'on a été bercé avec Télémaque; qu'ils laissent Massillon aux dévotes, Pascal aux jansénistes, la Fontaine aux enfants; qu'on ne lit pas deux fois *la Henriade*; et que le *goût* des vers est un *goût* suranné?

Leurs pères au moins se souviennent d'avoir aimé ce qu'ils n'aiment plus; et en le négligeant, ils l'estiment encore, et l'admirent de souvenir. J'en ai vu quelquefois qui faisaient l'aveu de Médée.

Video meliora, proboque,
Deteriora sequor. (OVIDE.)

Mais la jeunesse érige tous ses *goûts* en système, et ne connaît, dans l'art de l'amuser, d'autre règle que son plaisir. Essayez de lui faire entendre que ce qui lui plaît n'est pas digne de lui plaire, elle vous répondra par un sourire dédaigneux. Que veut-on qu'elle estime, si ce n'est pas ce qui lui plaît et ce qui plaît à la société qu'elle fréquente obscurément? C'est là que ses idées et ses sentiments se dégradent; c'est là que son *goût* s'avilit, et que, perdant toute pudeur et toute délicatesse, elle habitue son oreille et son âme à la bassesse, à l'indécence, à la grossièreté de mœurs et de langage qui caractérise le nouveau genre dont elle fait ses amusements.

Ce qui fonde un État le peut seul conserver.

C'est une maxime applicable à la culture de tous les arts, et singulièrement au *goût*. Or, dans tous les temps où il a fleuri comment s'est-il formé? Par l'instruction et l'exemple, de proche

en proche, à la faveur d'une communication habituelle des esprits cultivés et des esprits qui demandaient à l'être. Ceux-ci daignaient écouter et s'instruire; ou si la déférence personnelle était pénible pour l'amour-propre, au moins recevait-on des morts les inspirations de *goût* qu'on eût rougi de prendre des vivants. On lisait de bons livres, on étudiait ceux qui, de l'aveu des gens instruits, étaient les modèles de l'art. Le temps en est passé. Depuis qu'une culture superficielle a établi entre les esprits un apparence d'égalité, tout le monde décide, personne ne consulte. On ne lit plus; et pourquoi lirait-on? Désormais la littérature, je dis l'ancienne et la plus exquise, n'étant plus dans la société un objet d'entretien où l'on puisse briller, la vanité, le grand mobile de l'émulation, n'est plus intéressée à donner à l'étude des moments qu'elle croit pouvoir mieux employer.

Ce n'est pas que dans cette société renaissante il n'y ait une élite de jeunes gens très-cultivés, très-éclairés, et d'un *goût* délicat et pur : mais je parle ici du grand nombre; et dans tous les temps le grand nombre ne cultive de son esprit que les facultés usuelles. Les lumières et les talents, qui le soir trouveront leur place, font l'occupation du matin. On n'entendra parler dans le monde où l'on vit, ni d'Euripide, ni de Térence, ni de Virgile, ni d'Horace, ni de Bossuet, ni de Massillon, et rarement de la Bruyère. On aura lu la brochure du jour, on va voir la pièce nouvelle; et si de l'une ou de l'autre on ne sait que penser, on sait du moins où en prendre un jugement très-décidé : seulement, qu'on ait parcouru à sa toilette une feuille volante, on a son mot à dire, on s'est mis au courant, on est au pair de tout le monde.

Il est difficile de motiver un sentiment que l'on emprunte et qu'on adopte sans examen; mais dans un monde où rien ne se raisonne, et dont la mobilité perpétuelle ne laisse aucun repos à la pensée, l'opinion n'est jamais compromise. Un mot tranchant suffit pour éviter toute espèce de discussion; et si ce mot est un trait piquant, il est dispensé d'être juste.

L'amour des lettres, dans sa première ardeur, faisait du jugement des ouvrages de *goût* une occupation sérieuse; aujourd'hui c'est à peine un jeu. L'avis courant passe de bouche en bouche, on le reçoit et on le donne avec la même indifférence; ou si deux

sentiments se croisent, c'est en glissant l'un à côté de l'autre, et tout au plus avec un choc léger, d'où ne sort aucune lumière. Personne n'a besoin d'examiner ce qu'un autre pense : chacun prétend se suffire à soi-même; et cette suffisance est ce qu'il y eut jamais de plus funeste pour le *goût* : car l'ignorance toute simple se laisse guider par la nature, et le sentiment lui tient lieu souvent des lumières qu'elle n'a pas; mais avec de fausses lueurs la vanité, qui se croit éclairée, s'égare, et ne revient jamais.

J'ai ouï dire plus d'une fois à une actrice très-célèbre, que les jours de réjouissance, où les spectacles sont ouverts gratuitement au peuple, elle avait peine à concevoir la promptitude, la justesse, la rapidité unanime avec laquelle, non-seulement les endroits frappants d'une tragédie, mais le sublime simple les mots touchants, les vers de situation, les traits de sensibilité les plus délicats, étaient saisis par cette multitude inculte. Et c'est précisément parce qu'elle est inculte, qu'en elle au moins rien n'est factice, qu'elle se livre de bonne foi à l'impression qu'elle reçoit, et que tout ce qui est naturellement beau la touche et la ravit. Elle n'a pas ce *goût* de relation et de comparaison qui fait apercevoir les finesses de l'art et les adresses de l'artiste; qui démêle dans un ouvrage ce qu'il y a de rare et d'exquis, d'avec ce qu'il y a de commun; qui mesure et la difficulté et le talent qui l'a vaincue, et considère les effets dans leur rapport avec les moyens : elle n'a pas non plus ce *goût* d'éducation qui, comme je l'ai dit, peut seul juger des convenances d'opinion et de fantaisie : mais aussi n'a-t-elle pas ce *goût* de personnalité qui dans l'ouvrage ne considère que l'auteur; ce *goût* de vanité et de malignité qui s'attache à des minuties, et parmi des beautés qui ne le touchent point attend avec impatience quelque ridicule à saisir ou quelques défauts à reprendre; ce *goût* de parodie et de dénigrement qui s'applaudit d'avoir trouvé le faux jour d'une allusion ou d'une grossière équivoque; l'à propos d'un méchant bon mot, ou quelque moyen de travestir un caractère noble ou une scène intéressante : elle a ce sens droit et naïf des convenances de la nature, qui dans *Mérope*, dans *Idamé*, dans *Inès*, dans *Zaïre*, saisit avidement la vérité des mouvements du cœur humain.

Pourquoi donc, me dira quelqu'un, les gens du monde n'auraient-ils pas au moins ce *goût* naturel qui est donné même au peuple? Parce que le *goût* naturel est réservé à des âmes neuves, et que les leurs ne le sont pas; qu'en eux le *goût* est aussi factice que les manières et les mœurs; que leur esprit n'ayant aucune consistance, il obéit comme une cire molle aux impressions de l'exemple; et qu'à moins de s'instruire, et de se prémunir de lumières et de principes qui donnent à leur jugement un peu de rectitude et de solidité, ils seront toujours à la merci de l'opinion du moment.

Cependant, au milieu de tant de variations, de contrariétés et d'inconséquences, que deviendra le *goût* des gens de lettres? Dans quelques-uns il restera fidèle à la nature et aux vrais modèles de l'art, au risque même de n'obtenir que les suffrages du petit nombre : dans tous les autres, il sera incertain, étourdi, égaré, variable au gré de la mode, et se contentera de succès passagers.

Ce qui rend l'art si difficile, comme l'a dit Voltaire, c'est que dans le temps même où l'on est le plus avide de nouveautés, il semble qu'il n'y ait presque plus rien de nouveau à produire dans aucun genre. Environné de toutes parts de modèles inimitables, chacun veut être original. Mais l'originalité doit être dans le génie et non pas dans le *goût*. C'est l'idée, le sentiment, l'image, la pensée, qui doit distinguer l'écrivain; c'est l'invention des traits de caractère, des mouvements de l'âme, de l'accent des passions, des moyens d'instruire et de plaire, de séduire et d'intéresser, de persuader et d'émouvoir; c'est aussi l'invention du mot piquant, du mot sensible, du mot juste dans sa nuance, du mot rare et propre à la fois, du tour élégant et précis, de l'expression vive et saillante, souvent inattendue, mais toujours naturelle; enfin, c'est l'invention du style, mais d'un style analogue au sujet que l'on traite, et dont le ton et la couleur répondent à l'objet que l'on peint.

C'est ainsi que sans rien outrer, sans forcer l'art ni la nature, Virgile a su se rendre original après Homère; Horace, après Pindare; Cicéron, après Démosthène; Racine, après Euripide et Corneille; Voltaire, après Racine; et que Molière, la Fontaine et la Bruyère, ont passé de si loin tout ce qui dans leur genre les avait

précédés. Aucun d'eux ne s'est donné la peine de sortir de son caractère : chacun a obéi à son propre génie; et par la raison même qu'ils étaient naturels, ils ne se sont point ressemblés, c'est ce qui n'est donné qu'au vrai talent; mais c'est ce que le vrai talent sera sûr d'obtenir toujours, s'il résiste à l'ambition d'être mieux que naturel et simple.

L'esprit qu'on veut avoir gâte celui qu'on a.

Ce vers dit ce qui est arrivé partout, à la décadence des lettres : chez les Grecs, du temps des sophistes; chez les Romains, après le beau siècle d'Auguste; en Italie, après le siècle de Léon X; en France, dès la fin du règne de Louis XIV; et je n'ai pas besoin de rappeler à combien d'excellents esprits a nui l'envie de renchérir sur les autres et sur eux-mêmes.

Mais c'est surtout lorsqu'on n'a pas à soi un talent propre et véritable, et qu'on veut se donner, à force d'art, une originalité factice; c'est, dis-je, alors qu'il faut que l'on épuise les raffinements d'un faux *goût*, et les inventions d'une fausse industrie.

De là ce fard, ce vernis, cette enluminure du style, qu'on donne pour du coloris; cette manière de contourner une idée commune, ou de l'entortiller d'une expression fausse, qu'on appelle de la finesse; ce vain fracas de mots incohérents et de métaphores outrées qu'on fait passer pour de l'éloquence; enfin, cette prétention de créer des genres nouveaux, et de passer pour inventeur, en ramassant tout ce qui, jusqu'à nous, avait été le rebut de l'art.

Mon dessein n'est pas de faire une satire; j'observe seulement qu'il n'est aucune de ces ressources des hommes sans talent, qui n'ait eu et qui n'ait encore des partisans et des succès; et c'est ce qui les encourage. Par exemple, puisque Molière ne nous attire plus, ou ne nous fait que faiblement sourire, qui sait si quelques facéties, quelque grossière caricature, quelque scène bouffonne et triviale, ne nous fera pas rire avec le peuple des guinguettes? Si un public, dès longtemps fatigué de son admiration pour les beautés sublimes, ne daignera pas s'occuper d'un amas d'incidents pris dans les mœurs des halles? Si le tableau de l'indigence, de la mendicité, n'aura pas quelque attrait? Si

le pathétique des galetas, des prisons et des hôpitaux n'aura pas ses succès comme de viles bouffonneries ? On n'osera pas dire, on ne croira pas même que ces spectacles soient préférables à ceux qu'on aura désertés pour y courir en foule, trois mois de suite, et avec plus d'ardeur qu'on ne courut jamais à *Cinna*, au *Tartufe*, à *Britannicus*, au *Glorieux*, à *Zaïre*, à *Mérope;* mais on dira que ce sont là des amusements d'une autre espèce, qu'il ne faut rien exclure; qu'à la fin tout vieillit; que dans les plaisirs du public il faut de la variété; et que, sans renoncer aux *goûts* et aux passe-temps de nos pères, on se permet d'en avoir de nouveaux. En un mot, toutes les raisons dont l'homme blasé s'autorise pour excuser de mauvaises mœurs, il les alléguera de même pour justifier de mauvais *goûts*.

Voilà comment s'explique bien naturellement cette soudaine métamorphose du public, en passant d'un lieu dans un autre. On n'a qu'à l'observer lorsqu'il va quelquefois encore admirer d'anciennes beautés. Aucun trait de génie, aucune finesse de l'art, aucune délicatesse de pensée, de sentiment, ou d'expression ne lui échappe; il en saisit la vérité dans ses éclairs les plus rapides; et j'oserais bien assurer que de leur temps Corneille, Racine et Molière auraient été flattés d'avoir un parterre aussi clairvoyant.

Est-ce donc là, me direz-vous, le même public qui va se délecter cent fois de suite à des spectacles si différents de ceux-là ? C'est le même, mais son *goût* change, ou, pour mieux dire, il a deux *goûts*. Là, c'est un *goût* traditionnel qui s'est épuré d'âge en âge, et qui se rend sévère et difficile jusqu'au dernier scrupule, lorsqu'on lui donne à juger des ouvrages qui prétendent à son estime. Ici, c'est un *goût* de complaisance et d'indulgence qui s'interdit tout examen, qui réduit l'âme à l'usage des sens, en intercepte la lumière, met en oubli toutes les règles de bienséance et de vraisemblance, et ne veut que de l'émotion. Que si l'on demande pourquoi cette délicatesse qu'on témoignait hier n'a plus lieu aujourd'hui, c'est que la vanité du spectateur n'y est plus intéressée; on ne veut que le divertir sans rien prétendre à ses éloges; son amour-propre est à son aise : même en applaudissant, il pourra mépriser.

Il s'agit maintenant de voir lequel de ces deux *goûts* nous voulons préférer : car les concilier ensemble, et laisser germer le mauvais sans qu'à la fin le bon soit étouffé, c'est ce que je crois impossible. Il n'est que trop aisé de voir, dès à présent, ce qui résulte de leur mélange. Il fut un temps où le petit nombre influait sur la multitude; alors le progrès de l'exemple était en faveur du bon *goût;* aujourd'hui c'est la multitude qui domine le petit nombre; et la contagion du mauvais *goût* se répand dans tous les états. Que la révolution s'achève, c'en est fait des arts et des lettres; tous les soins que l'on aura pris de les faire fleurir et prospérer seront perdus; c'est ce que leur patrie ne peut voir sans quelque regret.

Pour tout le reste, la France a des émules : c'est dans les arts d'agrément et de *goût,* c'est surtout dans les belles-lettres qu'aucune nation ne lui dispute cette superiorité, cette célébrité brillante qui, d'un côté, répand sa langue, ses usages, ses productions industrieuses aux extrémités de l'Europe et qui, de l'autre, attire dans son sein ces étrangers dont l'affluence ajoute à sa richesse et contribue à sa splendeur. Il serait donc intéressant pour elle d'examiner comment ce *goût* national, ce *goût* du beau, du vrai, de l'exquis en tous genres, se pourrait ranimer encore, et s'il serait possible de le perpétuer.

Ce *goût* existe en sentiment dans la plus saine partie du public, et il existe en spéculation dans la partie la plus nombreuse. Peut-être même est-il encore au fond des âmes, comme ces germes de vertu que le vice enveloppe et qu'il ne peut détruire.

Mais l'habitude est comme un ruisseau auquel il faut tracer son cours, si l'on ne veut pas qu'il s'égare; et les moyens de diriger nos inclinations et nos *goûts* se réduisent presqu'à deux points : l'un, de nous présenter l'attrait du bien; l'autre, plus essentiel encore, de ne jamais nous exposer à la tentation du mal. C'est l'abrégé de l'éducation des peuples comme de celle des enfants; et c'est d'abord par celle des enfants que commence celle des peuples. La source du *goût* sera donc la même que celle des mœurs publiques, une première institution; et le succès dépend du soin de pourvoir les écoles de professeurs habiles, et de les y attacher par de solides avantages. Un Porée, un Rollin, un

le Beau, sont des hommes dont il est juste d'honorer la vieillesse et de couronner les travaux.

Une école plus solennelle est celle du théâtre : car il y a pour les esprits une électricité rapide, dont chacun, au sortir d'une grande assemblée, remporte chez soi l'impression, et dont il est presque impossible que le sens intime, le sens du *goût*, ne soit pas habituellement et profondément affecté. Si donc un monde poli s'accoutume aux divertissements du peuple, il est à craindre qu'il ne finisse par devenir peuple lui-même. Heureusement, ce qui peut le sauver de la contagion est aussi simple que salutaire, c'est de rendre exclusivement populaires les spectacles faits pour le peuple; de ne les donner que les jours de repos, afin, surtout, que la dissipation ne prenne rien sur le travail; de les tenir à un prix très-modique; enfin, de n'y laisser aucune distinction de places, et de réduire les gens du monde, ou à s'en abstenir, ou à s'y voir mêlés et confondus avec la foule, moyen que je crois infaillible pour les en éloigner sans violence et sans retour.

Quant aux spectacles destinés pour un public au-dessus du peuple, ce public lui-même y fera justice de ce qui blessera le *goût* et la décence, et l'on peut s'en fier à lui, lorsqu'il ne viendra plus de voir et d'applaudir ailleurs l'indécence et le mauvais *goût*. Mais en attendant qu'il ait perdu des habitudes qui le dégradent, le plus sûr, à ce qui me semble, serait d'exclure de nos grands théâtres ce qui est indigne d'y paraître; et surtout de ne pas souffrir que pour favoriser des genres méprisables, on y prodiguât sans mesure tout ce qui peut les décorer. Car en déguiser la bassesse et la grossièreté par toute espèce d'embellissements, c'est, pour nous faire avaler à longs traits un poison qui nous abrutisse, renouveler l'art de Circé.

Enfin, la sauvegarde et en même temps le fléau du *goût*, c'est la critique. Impartiale, juste et décente, rien de plus utile sans doute; aussi modeste dans ses censures, que mesurée dans ses éloges, elle éclaire sans offenser : mais passionnée, insultante, sans discernement, sans pudeur, elle fait plus qu'importuner et que rebuter les talents, elle accrédite la sottise ; elle ôte au *goût* naturel du public sa candeur et sa rectitude; et à la place d'un

sentiment naïf et juste qu'il aurait eu s'il n'eût consulté que lui-même, il reçoit d'elle une impression fausse, qui lui altère le sens intime et lui déprave le jugement.

Mais comme le remède à ce mal est encore infaillible, lorsqu'on daignera l'employer, rien n'est désespéré pour le salut du *goût* et la prospérité des lettres ; et si depuis près de deux siècles, la poésie et l'éloquence semblent avoir tari les sources du génie, au moins ce règne peut-il être celui d'une raison solide et lumineuse, parée des fleurs de l'imagination, et revêtue avec décence de toutes les grâces du style.

Peut-être même y aura-t-il encore dans cette mine, que l'on croit épuisée, quelques veines d'or échappées aux recherches et aux travaux de ceux qui nous ont devancés ; et le jeune homme que la nature aura doué d'un esprit pénétrant, d'une âme active, élevée et sensible, se souviendra de ces vers de Voltaire :

La nature est inépuisable ;
Et le travail infatigable
Est un dieu qui la rajeunit.

ÉLÉMENTS
DE LITTÉRATURE.

A.

ABONDANCE. Il y a dans le style une *abondance* qui en fait la richesse et la beauté; c'est une affluence de mots et de tours heureux pour exprimer les nuances des idées, des sentiments et des images.

Il y a aussi une *abondance* vaine, qui ne fait que déguiser la stérilité de l'esprit et la disette des pensées par l'ostentation des paroles.

Soit qu'on veuille toucher ou plaire, ou même instruire simplement, l'*abondance* du style suppose l'*abondance* des sentiments et des idées que produit un sujet fécond digne d'être développé. C'est alors que la pensée et l'expression coulent ensemble à pleine source; *rerum enim copia verborum copiam gignit.* (CIC.)

Dans les sujets qui demandent l'ampleur et la magnificence de l'expression, le même orateur regarde la brièveté comme un vice; mais il appelle de vains sons des paroles vides de sens; *sonitus inanis, nulla subjecta sententia.*

La peine qu'on se donne pour enrichir des sujets stériles, pour agrandir de petits objets, est au moins inutile, souvent importune.

Chapelain, qu'on a voulu donner pour un homme de goût en fait de poésie, et qui n'avait pas même l'idée de la grâce et de la beauté poétique, emploie à décrire les charmes et la parure d'Agnès Sorel quarante vers dans le goût de ceux-ci :

On voit, hors des deux bouts de ses deux courtes manches,
Sortir, à découvert, deux mains longues et blanches

Dont les doigts inégaux, mais tout ronds et menus,
Imitent l'embonpoint des bras longs et charnus.

L'art de peindre, en poésie, est l'art de toucher avec esprit; et l'*abondance* consiste alors à faire beaucoup avec peu, c'est-à-dire à donner à l'imagination, par quelques traits jetés légèrement, de quoi s'exercer elle-même.

Voyez, dans trois vers de Virgile, comme Vénus est peinte en chasseresse, l'arc sur l'épaule, les cheveux épars, la jambe nue jusqu'au genou, et un simple nœud relevant les plis de sa robe flottante :

Namque humeris de more habilem suspenderat arcum
Venatrix, dederatque comam diffundere ventis,
Nuda genu, nodoque sinus collecta fluentes.

Cependant, lorsque la poésie est du genre de ces petits tableaux qui veulent être vus de près, et que le mérite essentiel en est dans les détails, comme dans les Métamorphoses d'Ovide et dans les sonnets de Pétrarque, l'*abondance* du style peut s'y répandre. Il en est de même dans l'épopée, quand le sujet et l'action principale n'attachent pas assez pour exclure l'amusement d'une description détaillée : ainsi, dans son poëme héroï-comique, l'Arioste s'est permis une peinture de la beauté d'Alcine, que le Tasse et Virgile n'ont pas osé ou n'ont pas daigné faire de la beauté d'Armide et de Didon.

Une sage *abondance* a lieu, non-seulement dans la poésie descriptive, mais dans l'expression des sentiments où l'âme se répand, dans les réflexions où elle se repose. Virgile et Racine, son rival, en offrent mille exemples.

C'est une précieuse *abondance* que celle qui, réunie avec la précision, dont on la croirait ennemie, rassemble dans le plus plus petit espace tous les traits d'un riche tableau, comme dans ces vers d'Horace, qu'on ne traduira jamais.

Qua pinus ingens albaque populus
Umbram hospitalem consociare amant
Ramis, et obliquo laborat
Lympha fugax trepidare rivo [1].

[1] « C'est là que le haut pin et le blanc peuplier, mariant leurs rameaux,

Un nouveau charme de l'*abondance*, c'est l'air de négligence et de facilité dans celui qui prodigue les richesses du style avec celles de la pensée. Cette rare félicité, si j'ose m'exprimer ainsi, règne dans le style de la Fontaine et dans celui d'Ovide; mais l'*abondance* de la Fontaine est celle de la nature dans sa beauté simple, naïve et variée à l'infini; elle est d'autant plus merveilleuse, qu'elle naît de sujets que l'on croirait stériles, et qu'elle en naît sans l'effort du travail : celle d'Ovide, sans être plus pénible, tient de l'art et va jusqu'au luxe. Des différentes faces sous lesquelles Ovide présente une pensée, ou des nuances variées qu'il démêle dans un sentiment, chacune plairait, si elle était seule; mais la foule en est fatigante, et à côté de la richesse on aperçoit enfin l'épuisement.

La poésie allemande surabonde en détails dans les peintures physiques; la poésie italienne, dans l'analyse des sentiments, donne souvent dans le même excès.

La passion donne lieu à l'*abondance* du style dans les moments où l'âme se détend et se soulage par des plaintes :

> Les faibles déplaisirs s'amusent à parler.

Mais lorsque le cœur est saisi de douleur, enflé d'orgueil ou de colère, la précision et l'énergie en sont l'expression naturelle. Il arrive cependant quelquefois que l'*abondance* contribue à l'énergie, comme dans ces vers de Didon :

Sed mihi vel tellus optem prius ima dehiscat,
Vel pater omnipotens adigat me fulmine ad umbras,
Pallentes umbras Erebi, noctemque profundam,
Ante, Pudor, quam te violo, aut tua jura resolvo [1].

On voit là une femme qui sent sa faiblesse, et qui, tâchant de s'affermir par un nouveau serment, le fait le plus inviolable et

aiment à réunir leur ombre hospitalière; c'est là qu'une onde fugitive roule avec peine ses flots tremblants dans les replis de son lit tortueux. »

[1] « Que sous mes pas la terre entr'ouvre ses abîmes, et que d'un coup de foudre le tout-puissant maître des dieux me précipite au séjour des ombres, des pâles ombres de l'Érèbe, et dans la profondeur de l'éternelle nuit, ô Pudeur, avant que je t'oublie et que je viole tes lois. »

le plus effrayant qu'il lui est possible : ainsi, cette redondance de style,

Pallentes umbras Erebi, noctemque profundam,

est l'expression très-naturelle de la crainte qu'elle a de manquer à sa foi.

Il en est de même toutes les fois que la passion s'accroît à mesure qu'elle s'exhale, comme dans les imprécations de Didon, et de Camille dans *les Horaces;* comme dans les protestations que fait Achille, au neuvième livre de *l'Iliade,* de ne jamais se laisser fléchir.

Quand le caractère de celui qui parle est austère et grave, l'expression doit être pleine, forte et précise. Fernand Cortès, à son retour du Mexique, rebuté par les ministres de Philippe II, et n'ayant pu approcher de lui, se présente sur son passage, et lui dit : *Je m'appelle Fernand Cortès, j'ai conquis plus de terres à votre majesté qu'elle n'en a hérité de l'empereur Charles-Quint, son père; et je meurs de faim.* Voilà de l'éloquence.

Merville, évêque de Chartres, en demandant au feu roi quelque argent pour les pauvres de son diocèse, dans une grande cherté de grain, lui dit : *Sire, vous vivez dans l'abondance, et vous ne connaissez pas la famine; mais la famine amène la peste, et la peste est pour tout le monde.* C'est encore là de l'éloquence sans aucune amplification.

L'entretien de Caton et de Brutus, dans *la Pharsale,* serait sublime s'il n'était pas diffus. Lucain était jeune, et l'ambition d'un jeune homme est d'étonner en renchérissant sur lui-même. Le comble de l'art est de s'arrêter où s'arrêterait la nature. Virgile et Racine sont des modèles de cette sobriété; Homère et Corneille n'ont pas ce mérite.

Partout où la philosophie est susceptible d'éloquence, elle permet au style une *abondance* ménagée. Voyez Plutarque exprimant le délire et les angoisses de l'homme superstitieux; voyez, dans l'histoire naturelle, toutes les richesses de la langue employées à décrire la beauté du paon et la férocité du tigre.

Mais en général le style philosophique veut être plein, clair et précis. Lycurgue voulait qu'on accoutumât les enfants, par un

long silence, à avoir la repartie vive et aiguë; car, ajoute Plutarque, comme la débauche rend les hommes inféconds et stériles, l'intempérance de la langue rend de même le discours insipide et vain. Paroles simples et d'un grand poids, vivacité piquante, qui partait comme un trait, et qui allait droit au but : ce fut l'éloquence lacédémonienne.

Le genre oratoire est celui où les richesses de la pensée et du style peuvent se répandre le plus abondamment. *Voyez* AMPLIFICATION. Les anciens orateurs en aimaient l'excès, même dans leurs disciples. Marc Antoine disait de l'un des siens : *Hunc ego* (Sulpicium) *cum primum, in causa parvula, adolescentulum audivi.... oratione celeri et concitata* (*quod erat ingenii*), *et verbis effervescentibus et paulo nimium redundantibus* (*quod erat ætatis*), *non sum aspernatus. Volo enim se efferat in adolescente fecunditas : nam facilius, sicut in vitibus, revocantur ea quæ sese nimium profuderunt, quam, si nihil valet materies, nova sarmenta cultura excitantur. Ita volo esse in adolescente unde aliquid amputem : non enim potest esse in eo succus diuturnus, quod nimis celeriter est maturitatem assecutum* [1].

Le vice du style opposé à cette *abondance* est la sécheresse et la stérilité. On s'en aperçoit aisément, lorsque, sur un sujet qui demande à être approfondi et développé, l'écrivain demeure, comme Tantale au milieu d'un fleuve, haletant, si j'ose le dire, après l'expression, ou plutôt après la pensée, qui semble lui échapper au moment qu'il croit la saisir.

Mais un défaut plus fatigant encore est cette loquacité importune qui s'est introduite parmi nous dans le barreau et dans la chaire.

[1] « Lorsque, pour la première fois, j'entendis ce Sulpicius, jeune encore, plaidant une petite cause, et que je remarquai dans son discours de la rapidité et de la véhémence (ce qui était de son génie), et dans les mots de l'effervescence et de la redondance (ce qui était de son âge), je ne l'en estimai pas moins. Je veux que dans l'adolescence s'annonce la fécondité; et il en est du talent comme de la vigne, dont il est plus facile de retrancher des rameaux superflus, que d'obtenir, si le fonds est mauvais, qu'elle en produise de nouveaux. Je veux de même dans la jeunesse trouver quelque chose à émonder : les fruits qui mûrissent trop vite ne sauraient conserver longtemps leur suc et leur saveur. »

Ce n'est plus ce luxe qu'Antoine estimait dans ses disciples et qui supposait des richesses; c'est une indigence prodigue; c'est une vaine superfluité de locutions communes, et qui ne prouvent rien, qu'un vide absolu dans l'esprit. Comment démêler la vérité dans le chaos des plaidoiries? Combien de fois les juges ne pourraient-ils pas dire aux avocats ce que les Lacédémoniens disaient à un certain harangueur prolixe : *Nous avons oublié le commencement de ta harangue : ce qui est cause que, n'ayant pas compris le milieu, nous ne saurions répondre à la fin.*

C'est encore pis, s'il est possible, pour l'éloquence de la chaire. L'usage de parler une heure sur un sujet stérile ou simple, la méthode établie de diviser, de subdiviser, de prouver ce qui est évident, ou d'expliquer ce qui est ineffable, d'analyser, d'amplifier ce qui demanderait, pour frapper les esprits, des touches fortes et de grands traits; voilà ce qui ne fait que trop souvent de l'éloquence de la chaire un babil dont la volubilité nous étourdit et dont la monotonie nous endort.

Il est certain que les grandes vérités morales et religieuses, dont la chaire doit retentir, exigent quelquefois des développements; et c'est là que le style doit employer son *abondance*, mais avec l'économie que le goût et la raison prescrivent.

Le sage est ménager du temps et des paroles,

surtout lorsqu'il occupe tout un peuple assemblé.

Écoutez Massillon, parlant de la tolérance religieuse. « L'Église n'opposa jamais aux persécutions que la patience et la fermeté; la foi fut le seul glaive avec lequel elle vainquit les tirans. Ce ne fut pas en répandant le sang de ses ennemis qu'elle multiplia ses disciples; le sang de ses martyrs, tout seul, fut la semence des fidèles. Ses premiers docteurs ne furent pas envoyés dans l'univers comme des lions, pour porter partout le meurtre et le carnage, mais comme des agneaux, pour être eux-mêmes égorgés. Ils prouvèrent, non en combattant, mais en mourant pour la foi, la vérité de leur mission. »

Écoutez le même, prêchant la bienfaisance à un jeune roi. « Toute cette vaine montre qui vous environne, lui dit-il, est pour

les autres; ce plaisir (de faire du bien) est pour vous seul. Tout le reste a ses amertumes, ce plaisir seul les adoucit toutes. La joie de faire du bien est tout autrement douce et touchante que la joie de le recevoir; revenez-y encore; c'est un plaisir qui ne s'use point; plus on le goûte, plus on se rend digne de le goûter. On s'accoutume à sa prospérité propre, et on y devient insensible; mais on sent toujours la joie d'être l'auteur de la prospérité d'autrui. »

On voit là sans doute la même idée revenir, et se présenter sous des traits qui semblent les mêmes, mais dont chacun la rend plus vive et plus touchante, et qui, pour émouvoir le cœur, ont la force de l'eau qui tombe goutte à goutte sur le rocher qu'elle amollit enfin.

On trouvera dans Cicéron mille exemples de cette *abondance*. Il faisait un précepte de l'employer *à tenir l'esprit de l'auditeur longtemps attaché sur une même pensée;* et de cet art qu'il enseignait, il est lui-même le plus parfait modèle : je n'en citerai qu'un seul trait, pris de la harangue pour Marcellus, à qui César avait fait grâce. *In armis, militum virtus, locorum opportunitas, auxilia sociorum, classes, commeatus multum juvant : maximam vero partem, quasi suo jure, Fortuna sibi vindicat; et quidquid est prospere gestum, id pene omne ducit suum. At vero hujus gloriæ, C. Cæsar, quam es paulo ante adeptus* (clementiæ et mansuetudinis), *socium habes neminem : totum hoc, quantumcumque est, quod certe maximum est; totum est, inquam, tuum; nihil sibi ex ista laude centurio, nihil præfectus, nihil cohors, nihil turma decerpit. Quin etiam, illa ipsa rerum humanarum domina, Fortuna, in istius se societatem gloriæ non offert; tibi cedit; tuam esse totam et propriam fatetur* [1].

[1] « Dans les combats, la valeur des troupes, l'avantage du lieu, le secours des alliés, les flottes, les convois, servent beaucoup à celui qui commande. La Fortune, de plein droit, s'attribue la plus grande part au succès; et presque tout ce qui s'est fait d'heureux, elle s'en empare comme de son bien; mais la gloire, César, que tu viens d'acquérir par la douceur et la clémence, tu ne la partages avec nul autre. Quelque grand que soit ce triomphe, et il est très-grand en effet, il t'appartient dans son entier; et de la louange qui t'en revient, tu n'as rien à restituer au centurion, rien au préfet, rien aux

L'*abondance* du sentiment n'est pas fatigante, comme celle de l'esprit; aussi n'y a-t-il que les sujets pathétiques sur lesquels il soit possible de *parler d'abondance* : expression qui peint vivement cette sorte d'éloquence, où, sans préparation, comme sans ordre et sans suite, une âme, pleine d'un grand sujet et profondément pénétrée, répand avec impétuosité les sentiments dont elle est remplie, et fait passer dans toutes les âmes ses rapides émotions.

On a vu dans nos chaires des effets surprenants du pouvoir de cette éloquence; le véhément Bridaine a déchiré plus de cœurs et fait couler plus de larmes que le savant et profond Bourdaloue, et, si j'ose le dire, que le sublime Bossuet.

Mais lorsque la force de l'éloquence doit résulter de l'ordre et de l'enchaînement des idées, c'est une imprudence de se livrer à l'inspiration du moment; à moins qu'une longue habitude de l'élocution n'ait mis l'orateur en état de s'abandonner à sa véhémence, sans jamais s'oublier ni se détourner de son but. Ce sont des exceptions rares à ce que Plutarque avait observé *des oraisons faites à l'imprévu.* « Elles sont pleines, dit-il, de grande nonchalance et de beaucoup de légèreté; car ceux qui parlent ainsi à l'étourdie ne savent là où il faut commencer, ni là où ils doivent achever; et ceux qui s'accoutument ainsi à parler à la volée, outre les autres fautes qu'ils commettent, ils ne savent garder mesure ni moyen en leurs propos, et tombent dans une merveilleuse superfluité de langage. » (AMIOT.)

On raconte à ce propos, qu'en Italie, où les prédicateurs parlent assez communément d'*abondance*, l'un d'eux, prêchant sur le pardon des ennemis, après s'être efforcé de persuader à ses auditeurs qu'il fallait non-seulement pardonner à ses ennemis et ne pas leur vouloir du mal, mais encore les aimer et leur faire du bien, emporté par sa véhémence, reprit ainsi : *Mais, me direz-vous, je n'ai point d'ennemis. Vous n'avez point d'ennemis, mes frères! et le monde, le péché, la chair, ne sont-ils pas vos ennemis?*

cohortes, rien à la multitude. La Fortune elle-même, ce grand arbitre des choses humaines, n'a rien à prétendre à ta gloire : elle te la cède; elle avoue qu'elle est à toi en propre et sans partage. »

C'est ainsi qu'un orateur dont la marche n'est point réglée risque souvent de s'égarer. Un prédicateur, après avoir battu la campagne en prêchant devant le cardinal de Richelieu, lui dit : « *Je demande pardon à votre éminence : je me suis abandonné au Saint-Esprit; une autre fois je me préparerai, et j'espère que je ferai mieux.* »

Il faut avouer cependant qu'il n'y a que cette façon de produire les grands effets de l'éloquence, et de saisir tous les avantages du lieu, du moment, de son émotion propre, et de celle des auditeurs; et voilà pourquoi Bourdaloue disait d'un missionnaire de son temps : *On rend à ses sermons les bourses que l'on vole aux miens.* Les missionnaires ont en effet cet avantage inestimable sur les prédicateurs étudiés. Il est le même au barreau, pour les avocats qui parlent d'*abondance*, sur ceux qui froidement récitent le plaidoyer qu'ils ont écrit. Ce talent rare, que Fénelon voulait que l'on acquît, demande un grand travail, et suppose les dons les plus précieux de la nature; il est cependant quelquefois porté si loin par l'habitude, qu'il y a des orateurs dont l'élocution même gagne à n'être point travaillée, et qui parlent mieux d'*abondance* qu'ils n'écrivent en composant.

Dans les écoles de rhétorique, la jeunesse romaine s'exerçait à parler ainsi; et Crassus, qui, en reconnaissant l'utilité de cet usage, trouvait cependant préférable celui de s'appliquer à écrire avec réflexion [1]; Crassus était lui-même, de tous les orateurs, le plus en état de parler d'*abondance*, par les études infatigables qu'il avait faites, par l'immense trésor de connaissances et de pensées qu'il avait amassé, mais surtout par les exercices habituels de sa jeunesse. *Voyez* l'article RHÉTORIQUE.

Voici un exemple de cette promptitude avec laquelle il parlait sur-le-champ. Comme il plaidait en faveur de Plancus, contre un M. Brutus, son accusateur, homme peu digne de son nom, et au moment qu'il lui reprochait sa dissipation et ses vices, il vit du haut de la tribune passer le convoi d'une vieille femme de la famille *Junia*. Il s'interrompit, et, adressant la parole à Brutus : Lève-toi, lui dit-il, regarde cette femme que l'on porte

[1] *Etsi utile etiam subito sæpe dicere, tamen illud utilius, sumpto spatio ad cogitandum, paratius atque accuratius dicere.* (De Orat.)

au tombeau. Que veux-tu qu'elle dise de toi à ton père, à tes ancêtres, à ces illustres morts, dont les images l'accompagnent; à ce Brutus, par qui ce peuple fut délivré de la domination des rois? A quoi, de quelle gloire ou de quelle vertu leur dira-t-elle que tu t'occupes? A augmenter ton patrimoine? cela serait peu digne de ta noblesse, à la bonne heure; mais pour la soutenir il ne te reste rien, ta débauche a tout dissipé. Dira-t-elle que tu t'appliques à l'étude du droit civil? ce serait imiter ton père; mais des débris des meubles de sa maison, que tu as vendue, tu n'as pas même conservé le siége où il était assis lorsqu'on le consultait. A la science militaire? tu n'as vu de ta vie un camp. A l'éloquence? mais tu n'en as aucune : tout ce que tu peux faire, et de ta voix et de ta langue, c'est de gagner quelque salaire à ce honteux métier de calomniateur. Et tu oses voir la lumière, envisager ce peuple, te montrer au *forum*, paraître dans la ville en présence des citoyens! Et tu ne frémis pas de honte en regardant cette femme morte, et les images de tes ancêtres, dont tu es non-seulement hors d'état d'imiter les exemples, mais de loger les simulacres [1] ! » L'original de ce morceau est dans le second livre de l'orateur; et l'un des interlocuteurs du dialogue, Antoine, en le citant, s'écrie : *Proh dii immortales! quæ fuit illa, quanta vis! quam inexpectata! quam repentina!*

Longtemps avant Crassus, Galba avait montré une facilité prodigieuse à parler, sinon d'*abondance*, au moins avec très-peu de préparation. Voyez, au livre des orateurs célèbres, ce que Cicéron en raconte. Lælius, l'ami de Scipion, doué d'une éloquence douce et polie, mais peu nerveuse, avait plaidé deux fois une cause importante sans en décider le succès. Il eut la modestie de conseiller à ses clients de recourir à Galba : celui-ci se défendit d'abord de parler après Lælius; mais enfin, cédant aux instances qu'on lui faisait, il employa, dit Cicéron, une demi-journée à étudier la cause. Le lendemain ses clients le trouvèrent au milieu de ses scribes, dictant à plusieurs à la fois, avec la même véhémence que s'il avait plaidé. C'était l'heure de l'audience. Il sortit tout ému, et en arrivant au barreau il parla

[1] *Tu illam mortuam, tu imagines ipsas non perhorrescis, quibus non modo imitandis, sed ne collocandis quidem tibi ullum locum reliquisti?*

avec tant d'éloquence, que d'un bout à l'autre de son plaidoyer il fut applaudi par acclamation [1]. Ce coup de force, vanté par Cicéron, nous fait entendre cependant que de pareils exemples étaient rares chez les Romains.

Chez les Grecs, l'habitude de parler sur-le-champ devait être moins étonnante. Écoutons Démosthène, dans sa harangue pour la couronne, rappelant ce qui s'était passé lorsqu'on avait appris que Philippe avait fait sa paix avec les Thébains. « Le héraut (dans l'assemblée du peuple et du sénat) demande à haute voix : *Qui veut monter dans la tribune?* Aucun de vous ne lui répond. Il répète à plusieurs reprises la même invitation : personne encore ne se lève, quoique tous vos généraux et vos orateurs fussent là présents, et que la voix commune de la patrie les conjurât d'ouvrir un avis salutaire... Or celui qui dans cette conjoncture décisive se présenta, ce fut moi; je montai dans la tribune, etc. »

Ainsi, toutes les fois qu'un événement imprévu obligeait d'assembler le peuple athénien, celui qui, à ce cri du héraut, *qui veut parler?* montait dans la tribune, y parlait d'*abondance*.

Cicéron, qui ne voyait pas sans frayeur le danger de parler ainsi, quoiqu'il en sentît l'avantage, voulait au moins qu'une partie du discours fût écrite avec soin; parce qu'alors, dit-il, ce qu'on ajoute prend le ton et le caractère de ce que l'on a préparé; et il compare le discours à un vaisseau une fois lancé, qui va longtemps encore lorsque les rameurs se reposent. *Ut concitato navigio, cum remiges sustinuerunt, retinet tamen ipsa navis motum et cursum suum, intermisso impetu, pulsuque remorum: sic, in oratione perpetua, cum scripta deficiunt, parem tamen obtinet oratio reliqua cursum, scriptorum similitudine, et vi concitata.* (De Orat., l. I.)

Quel fut, dans Rome et dans Athènes, le grand secret des orateurs pour être prêts à parler sur-le-champ quand l'occasion était pressante ou favorable? Cochin le savait parmi nous. *Pri-*

[1] *Quid multa? magna expectatione, plurimis audientibus, coram ipso Lælio, sic illam causam, tanta vi, tantaque gravitate dixisse Galbam, ut nulla fere pars orationis silentio præteriretur.*

mum silva rerum ac sententiarum comparanda est. « Il faut commencer par un grand amas de connaissances et de pensées. » (De Orat., l. I.)

ACCENT. *Il y a dans la parole une espèce de chant*, dit Cicéron. Mais ce chant était-il noté par la prosodie des langues anciennes? On nous le dit, on nous assure que dans le grec et le latin l'*accent* marquait l'intonation de la voix sur telle et sur telle syllabe; et c'est ce qu'on appelle l'*accent prosodique*, distinct de l'*accent oratoire*, ou des inflexions données à la parole par la pensée et par le sentiment. Il est pourtant bien difficile de concevoir cet *accent* prosodique adhérent aux syllabes, à moins que, dans la prononciation animée par les mouvements de l'éloquence, il ne cédât la place à l'*accent* oratoire; et voici la difficulté.

Qu'on donne à un musicien des paroles déjà notées par l'*accent* de la langue : il est évident que, s'il veut laisser aux syllabes leurs intonations prosodiques, il sera dans l'impossibilité de donner du naturel et du caractère à son chant; et que, s'il veut au contraire plier le son des paroles à l'expression que l'idée ou le sentiment sollicite, il faut qu'il les dégage de l'*accent* prosodique, et se donne la liberté de les moduler à son gré. Or il en est de la prononciation oratoire comme de la musique.

L'*accent* prosodique qui nuirait à l'une, s'il était invariable, nuirait donc également à l'autre : des paroles déjà notées par la prosodie supplieraient et menaceraient avec les mêmes inflexions.

Il ne faut pas confondre ici la quantité avec l'*accent*. La durée relative des syllabes peut être fixe et immuable dans une langue, sans que l'expression en soit gênée, au moins sensiblement. Par exemple, que l'on prolonge la pénultième ou qu'on appuie sur la dernière, la différence n'est que dans les temps, et non pas dans les tons. La quantité peut donc être fixe et prescrite; mais les intonations, les inflexions de la parole doivent être libres, et au choix de celui qui parle; sans quoi il ne saurait y avoir de vérité dans l'élocution.

Dans la langue française, telle qu'on la parle à Paris, il n'y a point d'*accent* prosodique. Il est vrai que la finale muette n'est jamais susceptible de l'élévation de la voix, et qu'on est obligé ou de l'abaisser, ou de la tenir à l'unisson : mais c'est la seule voyelle qui, de sa nature, gêne la liberté de l'*accent* oratoire. C'est le repos, le sens suspendu, le ton suppliant, menaçant, celui de la surprise, de la plainte, de la frayeur, etc., qui décide de l'élévation ou de l'abaissement de la voix sur telle ou telle syllabe ; et quelquefois le même sentiment est susceptible de différentes inflexions. Je n'en citerai qu'un exemple, pris du rôle de Phèdre, dans la tragédie de Racine :

Malheureuse ! quel mot est sorti de ta bouche !

Ce vers peut se déclamer de façon que la voix, élevée sur la première syllabe de *màlheureuse*, s'abaisse sur les trois dernières, que la voix se relève sur la première de *quel mot*, et descende sur la seconde ; et qu'elle remonte sur la troisième de ce nombre, *est sorti*, et retombe sur la fin du vers.

Màlheureuse ! quèl mot est sortì de ta bouche !

On peut aussi, et peut-être aussi-bien, le déclamer dans une modulation contraire, en abaissant les syllabes que nous venons d'élever, et en élevant celles que nous avons abaissées.

Malheurèuse ! quel mòt est sortì de ta bouche !

Le choix de ces intonations fait partie de l'art de la prononciation théâtrale et oratoire ; et l'on sent bien que s'il y avait dans la langue un *accent* prosodique déterminé et invariable, le choix des intonations n'aurait plus lieu, ou serait sans cesse contrarié par l'*accent*.

La nature, dit Cicéron, comme si elle eût voulu moduler la parole, a mis dans chaque mot une voyelle aiguë, et le plus loin qu'elle l'ait placée en deçà de la finale, c'est à la pénultième [1]. Cela est difficile à entendre pour nous, si cet *accent* était immuable. Mais ce que je vois clairement dans Quintilien, c'est

[1] *Ipsa enim natura, quasi modularetur hominum orationem, in omni verbo posuit acutam vocem, nec una plus, nec a postrema syllaba citra tertiam.*

que l'*accent* grave et l'*accent* aigu changeaient souvent de place, pour favoriser l'expression. Dans les mots *quale et quantum*, par exemple, l'accentuation était différente pour l'interrogation ou l'exclamation, et pour la comparaison simple. C'est ce qui arrive dans notre langue toutes les fois que, sans altérer la prosodie, la prononciation peut indifféremment appuyer ou glisser, élever ou baisser le ton, sur telle ou telle autre syllabe : comme, par exemple, elle appuie sur la première du mot *cruel*, dans l'*accent* du reproche tendre ; et sur la dernière, dans l'*accent* de l'effroi : *crùel, que t'ai-je fait? cruèl! que dites-vous?*

Cette facilité nous est donnée presque partout où l'une des voyelles n'est pas muette, ou absolument brève, comme l'est la première des mots *désir, douleur, mourir, retour*, dont la dernière seule peut être accentuée. Mais alors même rien n'empêche de les tenir toutes les deux à l'unisson, et de placer l'*accent*, ou en deçà sur le mot qui précède, ou au delà sur le mot suivant, comme dans ces exemples : *Impatièns désirs. Mes hontèuses douleurs. Je le pèrds sans retour. Mourir sàns me venger!*

Ce qu'on appelle l'*accent* des provinces consiste en partie dans la quantité prosodique : le Normand prolonge la syllabe que le Gascon abrége. Il consiste encore plus dans les inflexions attachées, non pas aux syllabes des mots, mais aux mouvements du langage : par exemple, dans l'*accent* du Gascon, du Picard, du Normand, l'inflexion de la surprise, de la plainte, de la prière, de l ironie, n'est pas la même. Un Gascon vous demande, *Comment vous portez-vous?* d'un ton gai, vif et animé, qui se relève sur la fin de la phrase ; le Normand dit la même chose d'un son de voix languissant, qui s'élève sur la pénultième, et retombe sur la dernière, à peu près du même ton que le Gascon se plaindrait.

Ce que nous disons de la langue française doit s'entendre de toutes les langues vivantes : leur prosodie est dans la durée relative des syllabes ; leur *accent* est dans les inflexions de la parole, dans le fort et le faible de la voix, ses modulations, ses appuis, selon l'idée, le sentiment, ou la passion qu'elle exprime, le mouvement de l'âme qu'elle imite ; mais d'*accent* prosodique

adhérent aux sons, immobile et invariable, aucune langue n'en peut avoir sans renoncer à toutes les nuances de l'expression, qui doit pouvoir sans cesse varier et se plier dans tous les sens.

L'art de bien parler, de bien réciter, soit pour l'acteur, soit pour l'orateur, consiste singulièrement à accentuer plus ou moins la parole, selon le genre d'élocution, et à l'accentuer toujours avec justesse et sobriété.

C'est l'*accent* qui donne du caractère à l'expression; de l'esprit, de la vérité, de la variété à la lecture; de la vie et de l'âme à la déclamation : mais il faut prendre garde de n'y pas mettre une fausse finesse, une fausse chaleur, ou une emphase déplacée : rien n'est plus ridicule que l'affectation qui fait un contre-sens.

C'est au barreau, dans la chaire, au théâtre, que ces défauts se font le plus sentir. Les juges sont trop accoutumés, ou trop préoccupés de leurs fonctions pour s'apercevoir du ridicule que Racine a joué dans la comédie des *Plaideurs*. Mais on entend à l'audience des *car* aussi aigus que celui de l'*Intimé*.

Une exagération non moins choquante de l'*accent* oratoire subsiste dans la chaire. Il y a quelque temps que de l'endroit le plus bruyant de Paris on entendait, dans une église voisine, les cris, les hurlements d'un homme. On demanda si on l'exorcisait? Non, répondit quelqu'un, c'est lui qui exorcise, et qui, pour chasser le démon de l'âme de nos philosophes, demande le fer et le feu.

Dans la récitation comique, le naturel s'est assez conservé, mais le tragique, malgré l'exemple de Baron, de la Lecouvreur, de cette Clairon qui nous les rappelait, n'a pu se corriger encore assez de ses tons emphatiques, et s'il prend l'*accent* naturel, il s'abaisse au plus trivial. *Voyez* DÉCLAMATION.

C'est une observation que j'ai entendu faire par un comédien qui avait de l'esprit et de la culture, et qui lisait singulièrement bien, que dans le langage animé, surtout dans le langage ou poétique ou oratoire, il y a toujours des mots frappants, où la force du sens réside; et que c'est sur ces mots que doit appuyer l'expression. En effet, rien ne l'affaiblit tant que de la prodiguer; et de même que, dans un morceau d'éloquence ou de poésie, un homme intelligent ne cherche pas à faire tout valoir; de même,

dans un vers ou dans une période, il n'affectera pas de faire tout sentir. Supposons, par exemple, que l'on récite ces beaux vers de Corneille :

Je les peins, dans le meurtre à l'envi triomphants,
Rome entière noyée au sang de ses enfants,
Les uns assassinés dans les places publiques,
Les autres dans le sein de leurs dieux domestiques;
Le méchant par le prix au crime encouragé,
Le mari par sa femme en son lit égorgé,
Le fils tout dégouttant du meurtre de son père,
Et, sa tête à la main, demandant son salaire.

On voit que, malgré la plénitude et l'énergie continuelle de ces beaux vers, l'expression portera naturellement sur les mots qui sont les grands traits de l'image, et s'appuiera sur la syllabe de ces mots qui peut le mieux soutenir la voix.

C'est une des raisons pour lesquelles il est vrai de dire, en général, que personne ne lit mieux un ouvrage que son auteur. Il arrive pourtant quelquefois que, par l'envie de faire tout valoir, ou dans ses vers ou dans sa prose, le lecteur pèse sur tous les mots; et sa lecture, à la fois maniérée et monotone, produit un effet tout contraire à celui qu'il s'est proposé; il articule tout, et ne distingue rien; ses couleurs n'ont plus de nuances; nulle ombre ne les fait briller; il veut que tout soit en relief; et il relève tout si bien, qu'il n'y a plus rien de saillant.

ACHÈVEMENT. Dans la poésie dramatique, on appelle ainsi la conclusion qui suit l'événement par lequel l'intrigue est dénouée.

L'art du poëte consiste à disposer sa fable, de façon qu'après le dénouement il n'y ait plus aucun doute, ni sur les suites de l'action ni sur le sort des personnages. Dans *Rodogune*, par exemple, dès que le poison agit sur Cléopâtre, tout est connu : ce vers,

Sauve-moi de l'horreur de mourir à leurs pieds,

finit tragiquement la pièce.

Mais souvent il n'en est pas ainsi; et la catastrophe peut n'être pas assez tranchante pour ne laisser plus rien attendre.

Britannicus est empoisonné : mais que devient Junie ? C'est cet éclaircissement qui allonge et refroidit le cinquième acte de *Britannicus*.

L'action des *Horaces* est finie au retour d'Horace le jeune, et même avant sa scène avec Camille. Cette scène et tout ce qui suit fait une seconde action, dépendante de la première, et qui en est l'*achèvement*.

L'*achèvement* de *Phèdre* et celui de *Mérope* est long, mais il est passionné ; et il ne fait pas duplicité d'action, comme celui des *Horaces*.

Si l'*achèvement* a quelque étendue, il faut qu'il soit tragique, et qu'il ajoute encore aux mouvements de terreur ou de pitié que la catastrophe a produits.

OEdipe, dans la tragédie de Sophocle, après s'être reconnu pour le meurtrier de son père et pour le mari de sa mère, et s'être crevé les yeux de désespoir, est encore plus malheureux lorsqu'on lui amène ses enfants.

Le poëte français n'a pas osé risquer sur notre scène ce dernier trait de pathétique : il a fini par des fureurs. OEdipe, les yeux crevés et encore sanglants, était souffert sur un théâtre immense ; sur nos petits théâtres, il eût révolté. Le tragique, en s'affaiblissant, a observé les lois de la perspective ; et pour savoir jusqu'à quel degré on peut pousser le pathétique du spectacle, il faut en mesurer le lieu.

Comme l'*achèvement* doit être terrible ou touchant dans la tragédie, il doit être plaisant dans la comédie, et d'une extrême vivacité. Pour peu qu'il soit lent, il est froid. C'est un défaut qu'on reproche à Molière.

Le poëme épique est susceptible d'*achèvement*, comme le poëme dramatique ; et, comme lui, il peut s'en passer.

L'*achèvement* de l'*Iliade* est long, et trop long, quoiqu'il renferme le plus beau morceau du poëme, la scène de Priam aux pieds d'Achille. L'*achèvement* de l'*Odyssée* est traînant, quoique plus animé que tout le reste du poëme. L'*Énéide* finit au moment

de la catastrophe : dès que Turnus est mort, le sort des Troyens est décidé ; et l'on ne demande plus rien.

Quelques critiques ont prétendu que l'*Énéide* était tronquée. Ils auraient voulu voir Énée donnant des lois au Latium. Ces critiques ne savent pas que lorsqu'on cesse de douter et de craindre on cesse de s'intéresser, et que l'action doit finir au moment que l'intérêt cesse, sans quoi tout le reste languit. Rien de plus importun que le faux bel esprit, quand il veut juger le génie. *Voyez* DÉNOUEMENT, INTRIGUE, etc.

ACTE. Vossius, en marquant la division d'une pièce de théâtre en cinq *actes*, nous dit que dans le premier on expose, que dans le second on développe l'intrigue, que le troisième doit être rempli d'incidents qui forment le nœud, que le quatrième prépare les moyens du dénouement, auquel le cinquième doit être uniquement employé.

Et si la fable est telle qu'une scène l'expose, et qu'un mot la dénoue, comme il arrive quelquefois, que devient la division de Vossius ?

Quelle est la tragédie, la comédie bien composée, dont le nœud ne commence qu'au troisième *acte*, et dont le cinquième *acte* en entier soit employé à dénouer ?

Le nœud est la partie de l'intrigue qui doit occuper le plus d'espace. C'est comme un labyrinthe dont l'exposition fait l'entrée, et le dénouement la sortie.

Les poëtes habiles dans leur art commencent le nœud le plus tôt possible, et le prolongent de même, en le serrant de plus en plus. *Voyez* INTRIGUE.

Avant la fin du premier *acte* de l'*Iphigénie en Aulide*, la situation a changé deux fois, en devenant toujours plus tragique :

> Non, tu ne mourras point, je n'y puis consentir...
> Et si ma fille vient, je consens qu'on l'immole...
> Je cède, et laisse aux dieux opprimer l'innocence.

Iphigénie est arrivée, Achille demande sa main, et Calchas demande son sang : voilà déjà le nœud formé. C'est le modèle

des gradations que le péril, le malheur, la crainte, la pitié, l'intrigue, en un mot, doit avoir.

En effet, qu'est-ce qu'un *acte?* Son nom l'exprime : un degré, un pas de l'action. C'est par cette division de l'action totale en degrés que doit commencer le travail du poëte, soit dans la tragédie, soit dans la comédie, lorsqu'il en médite le plan.

Il s'agit, par exemple, de démasquer Tartufe, ou de le voir, maître de la maison, diviser le fils et le père, dépouiller l'un, amener l'autre à lui donner tout son bien et la main de sa fille. Que fait Molière dans son premier *acte?* Il met sous nos yeux le tableau de cet intérieur domestique. L'ascendant que Tartufe a sur l'esprit d'Orgon, la prévention aveugle de celui-ci et de sa sœur en faveur d'un fourbe hypocrite, et la mauvaise opinion qu'a de lui tout le reste de la famille, se manifestent dès la première scène : le combat s'engage; l'action commence avec chaleur.

Dès le second *acte,* après avoir tiré de la bouche d'Orgon lui-même l'aveu de son aveuglement pour le fourbe qui le détache de ses enfants et de sa femme, et qui, d'un homme faible et bon, fait un homme dénaturé, Molière lui fait déclarer que Tartufe est l'époux qu'il destine à sa fille : celle-ci n'ose refuser; et de là l'incident comique qui fait la querelle des deux amants.

Dans le troisième *acte,* au moment que Damis croit pouvoir confondre Tartufe, et que l'on touche au dénouement, l'adresse du fourbe et la simplicité d'Orgon resserrent le nœud de l'intrigue, et l'intérêt redouble par la résolution que vient de prendre Orgon, pour punir ses enfants, de donner son bien à Tartufe.

Dans le quatrième *acte,* Tartufe est enfin démasqué et confondu aux yeux d'Orgon; mais tout à coup le fourbe s'arme contre son bienfaiteur des bienfaits même qu'il en a reçus; et par ses menaces, fondées sur un abus de confiance, il met l'alarme dans la maison.

Dans le cinquième *acte,* le trouble et l'inquiétude augmentent jusqu'au moment de la révolution; et s'il y a quelque chose à désirer, c'est un peu moins de négligence dans les détails des dernières scènes, et un peu plus de développement et de vraisemblance dans les moyens.

Les misérables critiques, en déprimant le dénouement du *Tartufe*, ne cessent de rappeler ce vers :

Remettez-vous, monsieur, d'une alarme si chaude;

et ils oublient qu'ils parlent avec dérision du chef-d'œuvre du théâtre comique, d'une pièce à laquelle tous les siècles n'ont rien à comparer, et qui sera peut-être trois mille ans sans rivale, comme elle a été sans modèle.

L'analyse de cette pièce, relativement aux progrès de l'action, suffit pour indiquer les degrés qu'on doit pratiquer d'*acte* en *acte* et de scène en scène. Si l'action se repose deux scènes de suite dans le même point, elle se refroidit. Il faut qu'elle chemine comme l'aiguille d'une pendule. Le dialogue marque les secondes, les scènes marquent les minutes, les *actes* répondent aux heures. C'est pour n'avoir pas observé ce progrès sensible et continu, que l'on s'est si souvent trouvé à froid. On espère remplir les vides par des détails ingénieux : mais l'intérêt languit; et l'on peut dire de l'intérêt ce qu'un poëte célèbre a dit de l'âme, que *c'est un feu qu'il faut nourrir, et qui s'éteint s'il ne s'augmente.*

L'usage établi de donner cinq *actes* à la tragédie n'est ni assez fondé pour faire loi, ni assez dénué de raison pour être banni du théâtre. Quand le sujet peut les fournir, cinq *actes* donnent à l'action une étendue avantageuse : de grands événements y trouvent place; de grands intérêts et de grands caractères s'y développent en liberté; les situations s'amènent, les accidents s'annoncent, les sentiments n'ont rien de brusque et de heurté; le mouvement des passions a tout le temps de s'accélérer, et l'intérêt de croître jusqu'au dernier degré de pathétique et de chaleur. On a éprouvé que l'âme des spectateurs peut suffire à l'attention, à l'illusion, à l'émotion que produit un spectacle de cette durée; et si l'action de la comédie semble très-bien s'accommoder de la division en trois *actes*, l'action de la tragédie semble préférer la division en cinq *actes*, à cause de sa majesté et des grands ressorts qu'elle veut pouvoir faire agir.

Mais le sujet peut être naturellement tel que, ne donnant lieu qu'à deux ou trois situations assez fortes, il ne soit susceptible

aussi que de deux degrés et de deux repos de l'action. Alors faut-il abandonner ce sujet, s'il est pathétique, intéressant et fécond en beauté? ou faut-il le charger d'incidents et de scènes épisodiques? Ni l'un ni l'autre. Il faut donner à l'action sa juste étendue, suivre la loi de la nature, préférable à celle de l'art; et le public qui se plaindrait qu'on s'est éloigné de l'usage serait le tyran du génie et l'ennemi de ses propres plaisirs.

Il en est de même de la division en deux *actes* pour de petites comédies : elle n'est pas bien favorable; mais la nature du sujet, heureux d'ailleurs, peut l'exiger; et rien de ce qui peut plaire ne doit être interdit aux arts.

Eschyle, l'inventeur de la tragédie, avait négligé de la diviser en *actes*. Il y a bien dans ses pièces des intervalles occupés par le chœur, mais sans divisions symétriques; et lorsqu'on a voulu y en mettre, on a coupé l'action dans des endroits où évidemment elle était continue, comme du quatrième au cinquième *acte* du *Prométhée*. Dans la suite, les poëtes grecs se sont prescrit la division en cinq *actes;* mais on voit que les intermèdes étaient occupés par le chœur; et si l'on baissait la toile à la fin des *actes*, ce n'était guère que dans le cas où le changement de lieu exigeait un changement de décoration.

Dans les intervalles des *actes*, le théâtre reste vacant; mais l'action ne laisse pas de continuer hors du lieu de la scène; et lorsqu'elle est bien distribuée et développée avec soin, l'on sait d'un *acte* à l'autre ce qui s'en est passé.

Quant à la durée, il suffit qu'il n'y ait pas entre les *actes* une inégalité trop sensible; et l'étendue de chacun se trouve ainsi proportionnée à celle de la pièce, qui, chez nous, peut aller de douze à dix-huit cents vers. *Voyez* ENTR'ACTE.

ACTION. Pour avoir une idée nette et précise de l'*action* du poëme dramatique ou épique, il faut la considérer sous deux points de vue, ou plutôt distinguer deux sortes d'*action*.

L'*action* finale d'un poëme est un événement à produire; l'*action* continue est le combat des causes et des obstacles qui tendent réciproquement, les unes à produire l'événement, et les

autres à l'empêcher, ou à produire eux-mêmes un événement contraire.

Dans la tragédie de *Britannicus*, la mort de ce prince est l'*action* finale : la jalousie de Néron, son mauvais naturel, sa passion pour Junie, la scélératesse de Narcisse, en sont les causes ; la vertu de Burrhus, l'autorité d'Agrippine, un reste de respect pour elle et de crainte pour les Romains, l'horreur d'un premier crime, en sont les obstacles ; et le combat se passe dans l'âme de Néron.

Ainsi l'*action* d'un poëme peut se considérer comme une sorte de problème dont le dénouement fait la solution.

Dans ce problème, tantôt l'alternative se réduit à réussir ou à manquer l'entreprise, comme dans l'*Énéide* ; tantôt le sort est en balance entre deux événements, tous les deux funestes, comme dans l'*Œdipe* ; ou l'un heureux et l'autre malheureux, comme dans l'*Odyssée* et l'*Iphigénie en Tauride*. Ceci demande à être développé.

Les Troyens s'établiront-ils ou ne s'établiront-ils pas en Italie? voilà le problème de l'*Énéide*. On voit que du côté d'Énée le mauvais succès se réduit à abandonner un pays qui n'est pas le sien : la destinée des Troyens ne serait pas remplie, Rome ne serait pas fondée; mais ce malheur n'a jamais pu intéresser réellement que les Romains. La situation du côté de Turnus est d'un intérêt plus universel et plus fort : il s'agit pour lui de vaincre ou de périr, ou de subir la honte de se voir enlever sa femme et les États de son beau-père : aussi les vœux sont-ils en faveur de Turnus.

Dans l'*Odyssée*, il ne s'agit pas seulement qu'Ulysse retourne à Ithaque, ou qu'il périsse dans ses voyages, ou qu'il soit retenu dans l'île de Circé, ou dans celle de Calypso : cet intérêt, personnel à un héros froidement sage, nous toucherait faiblement. Mais son fils, jeune encore, est sous le glaive ; sa femme est exposée aux violences des poursuivants; son père est au bord du tombeau, incapable de s'opposer à leur criminelle insolence ; son île est dévastée, son palais saccagé, son peuple et sa famille en proie à des tyrans ; si Ulysse revient il peut tout sauver, tout est perdu s'il ne revient pas : voilà tous les grands intérêts du

cœur humain réunis en un seul ; et c'est le plus parfait modèle de l'action dans l'épopée.

Dans l'*Iphigénie en Tauride,* Oreste, poursuivi par les Furies, en sera-t-il délivré ou non ? sera-t-il reconnu par sa sœur avant d'être immolé, ou l'immolera-t-elle avant de le connaître ? enlèvera-t-il la statue de Diane, ou sera-t-il égorgé aux pieds de ses autels ? L'événement peut être heureux ou malheureux, et plus l'alternative en est pressante, plus elle est susceptible des grands mouvements de la crainte et de la pitié.

Dans l'*OEdipe,* la peste achèvera-t-elle de désoler les États de Laïus, ou le meurtrier de ce roi sera-t-il reconnu dans son fils et dans le mari de sa femme ? Voilà les deux extrémités les plus effroyables, et l'alternative la plus tragique qu'il soit possible d'imaginer. Le défaut de cette fable, s'il y en a un, c'est de ne laisser voir aucun milieu entre ces deux malheurs extrêmes, et de ne pas permettre à l'espérance de se mêler avec la terreur.

Je laisse à balancer les avantages de cette fable terrible et touchante d'un bout à l'autre, sans aucune espèce de soulagement pour l'âme des spectateurs, avec la fable de l'*Iphigénie en Tauride,* où quelques rayons incertains d'une espérance consolante brillent par intervalles, et laissent entrevoir une ressource dans les malheurs et les dangers dont on frémit : je veux seulement faire voir que tout se réduit à ces deux problèmes, l'un simple, et l'autre compliqué. Celui-ci, en faisant passer l'âme des spectateurs par de continuelles vicissitudes, varie sans cesse les mouvements de la terreur et de la pitié ; l'autre les soutient et les presse, en faisant faire à l'intérêt le même progrès qu'au malheur.

De cette définition de l'*action,* considérée comme un problème, il suit d'abord qu'il est de son essence d'être douteuse et incertaine, et de l'être jusqu'à la fin : car si l'action est telle qu'il n'y ait pas deux façons de la terminer, et que l'événement qui se présente naturellement à la prévoyance des spectateurs soit le seul moralement possible, il n'y a plus d'alternative, et par conséquent plus de balancement entre la crainte et l'espérance : tout se passe comme on l'a prévu ; et s'il arrive une révolution, ou elle a besoin d'une cause surnaturelle, comme dans le *Philoctète* de Sophocle ; ou elle manque de vraisemblance, comme dans *le Cid.*

C'est un effort de l'art, qu'on n'a pas assez admiré dans le *Télémaque*, d'avoir, par la seule force de l'éloquence d'Ulysse, rendu naturel et vraisemblable le retour de Philoctète, que Sophocle avait jugé lui-même impossible sans l'apparition d'Hercule. A l'égard du *Cid*, Corneille n'a su d'autre moyen d'en terminer l'intrigue, que de ne pas décider la révolution.

D'un autre côté, si dans les possibles l'*action* avait deux issues, mais que par la maladresse du poëte et la prévoyance des spectateurs le problème fût résolu dans leur opinion avant le dénouement, il n'y aurait plus d'inquiétude; et il ne faut pas croire que l'art de rendre l'événement douteux et de laisser le spectateur dans ce doute ne soit utile qu'une fois. L'illusion théâtrale consiste à faire oublier ce qu'on sait, pour ne penser qu'à ce qu'on voit. J'ai lu Corneille; je sais par cœur le cinquième acte de *Rodogune;* mais j'en oublie le dénouement; et à mesure que la coupe empoisonnée approche des lèvres d'Antiochus, je frémis, comme si je ne savais pas que Timagène arrive. Ayez seulement soin que dans l'*action* même rien ne trahisse le secret de la dernière révolution; j'aurai beau le savoir d'ailleurs, je me le dissimulerai, pour me laisser jouir du plaisir d'être ému : effet inexplicable, et pourtant bien réel, de l'illusion théâtrale. Mais autant la solution doit être cachée, autant les termes opposés où l'*action* peut aboutir doivent être marqués et mis en évidence. Je n'en excepte qu'une sorte de fable : c'est lorsque entre deux malheurs, dont il semble que l'un ou l'autre doive arriver inévitablement, il y a pourtant un moyen de les éviter tous deux, et qu'on a dessein de tirer, par cette heureuse révolution, les personnages intéressants du double péril qui les presse. Ce moyen doit être caché comme l'issue du labyrinthe : mais tout ce qu'il y a de funeste à craindre doit être connu, et le plus tôt possible. Que, dès le premier acte d'*OEdipe*, par exemple, le spectateur fût instruit qu'OEdipe est l'assassin de son père et le mari de sa mère; dès ce moment tous les efforts de ce malheureux prince pour découvrir le meurtrier de Laïus feraient frémir; et l'approche des incidents qui amèneraient les reconnaissances remplirait les esprits de compassion et de terreur. On peut rendre raison par là de ce qui arrive assez sou-

vent, qu'une pièce fait plus d'impression la seconde fois que la première.

De notre définition, il suit encore que plus les événements opposés sont extrêmes, plus l'alternative de l'un à l'autre a d'importance et d'intérêt. Si, d'un côté, il y va de l'excès du bonheur, et de l'autre de l'excès du malheur, comme dans l'*Iphigénie en Tauride* et dans la *Mérope*, la solution du problème est bien plus intéressante que lorsqu'il ne s'agit que d'un malheur plus sensible, ou d'un bonheur faiblement souhaité. Par exemple, dans *Polyeucte*, supposons que Pauline fût passionnément amoureuse de son époux, le problème serait bien plus terrible, et la situation de Pauline bien plus cruelle et plus touchante. Corneille, en la faisant amoureuse de Sévère, a évidemment préféré l'intérêt de l'admiration à celui de la terreur et de la pitié : en quoi il a obéi à son génie, et composé une fable plus étonnante et moins tragique.

Dans la comédie, même alternative; l'intérêt consiste : 1° à faire souhaiter que le ridicule, puni par lui-même, soit à la fin livré à la risée et au mépris; 2° à faire naître une curiosité inquiète, et une vive impatience de voir par quel moyen ce qu'on souhaite arrivera. L'Avare épousera-t-il Marianne, ou la cédera-t-il à son fils? Tartufe sera-t-il confondu et démasqué aux yeux d'Orgon, ou jouira-t-il de sa fourberie? Voilà le problème à résoudre. Au lieu du trouble et du danger qui règne dans la tragédie, c'est l'agitation des querelles domestiques; au lieu des revers, ce sont les méprises; au lieu du pathétique, c'est le ridicule : mais le combat des intérêts, le choc des incidents est le même dans les deux genres, pour amener en sens contraire deux événements opposés. Observons seulement que dans le comique, si le malheur est grave, il ne doit être craint que par les personnages : les spectateurs doivent au moins se douter qu'il n'en sera rien : c'est une différence essentielle entre les deux genres, et peut-être le seul artifice qui manque à l'intrigue de *Tartufe*, dont le dénouement n'eût rien perdu à être un peu plus annoncé.

L'intérêt du poëte, en effet, n'est pas, dans le comique, de tenir le spectateur en peine, mais bien les personnages : car il

s'agit de divertir les témoins aux dépens des acteurs; et à moins d'être de la confidence, il n'est guère possible de se divertir d'une situation aussi affligeante que celle qui précède la révolution du cinquième acte du *Tartufe*. Peut-être Molière a-t-il voulu que le spectateur, saisi de crainte, fût sérieusement indigné contre le fourbe hypocrite : mais ce trait de force, placé dans une pièce où le vice le plus odieux est démasqué, ne tire point à conséquence; et, en général, dans le vrai comique, un danger qui ferait frémir, s'il était réel, ne doit pas être sérieux : il faut au moins laisser prévoir que celui qui en est menacé en sera quitte pour la peur.

Si la définition que je viens de donner de l'*action*, soit épique, soit dramatique, est juste, comme je le crois, on a eu tort de dire que l'*action* du poëme de Lucain manque d'unité, on a eu plus grand tort de dire que les poëmes d'Homère n'ont que l'importance des personnages, et non pas celle de l'*action*.

Il n'y a pas de problème plus simple que celui-ci : *A qui restera l'empire du monde? Sera-ce au parti de Pompée et du sénat? sera-ce au parti de César?* Or, dans le poëme de *la Pharsale*, tout se réduit à cette alternative; et jamais *action* n'a tendu plus directement à son but. On a déjà vu qu'un modèle admirable de l'*action* épique est le sujet de l'*Odyssée*. Celui de l'*Iliade* est moins intéressant; mais, par son influence et comme événement, il est d'une extrême importance. La colère d'Achille va-t-elle sauver Troie, et forcer les Grecs à lever le siége et à s'en retourner honteusement dans leur pays? ou, par quelque révolution imprévue, Achille, apaisé et rendu à la Grèce, va-t-il précipiter la perte des Troyens et la vengeance des Atrides? Voilà le problème de l'*Iliade ;* et la mort de Patrocle en est la solution.

Qu'est-ce donc qu'on a voulu dire en reprochant à l'action de ce poëme et à celle de l'*Odyssée* de manquer d'importance? Et qu'a-t-on voulu dire encore en donnant pour des différences entre l'*action* épique et l'*action* dramatique ce qui convient également à toutes les deux? *La solution des obstacles est*, dit-on, *ce qui fait le dénouement, et le dénouement peut se pratiquer de deux manières : ou par une reconnaissance, ou sans reconnaissance; ce qui n'a lieu que dans la tragédie.* Et pourquoi pas

dans le poëme épique ? Celui-ci, comme l'a très-bien vu Aristote, n'est que la tragédie en récit.

L'*action* de l'épopée *est* sans doute *un exemple*, mais non pas un exemple à suivre : et, comme celle de la tragédie, elle est tantôt l'exemple du malheur attaché au crime, à l'imprudence, aux passions humaines; tantôt l'exemple des vertus, et du succès qui les couronne, ou de la gloire qui les suit.

L'épopée est une tragédie dont l'*action* se passe dans l'imagination du lecteur. Ainsi tout ce qui, dans la tragédie, est présent aux yeux doit être présent à l'esprit dans l'épopée. Le poëte est lui-même le décorateur et le machiniste; et non-seulement il doit retracer dans ses vers le lieu de la scène, mais le tableau, le mouvement, la pantomime de l'*action*, en un mot, tout ce qui tomberait sous les sens si le poëme était dramatique.

Il y a sans doute, pour cette imitation en récit, du désavantage du côté de la chaleur et de la vérité; mais il y a de l'avantage du côté de la grandeur et de la magnificence du spectacle, du côté de l'étendue et de la durée de l'*action*, du côté de l'abondance et de la variété des incidents et des peintures.

Dans la tragédie, le lieu physique du spectacle oppose ses limites à l'essor de l'imagination; elle y est comme emprisonnée: dans le poëme épique, la pensée du lecteur s'étend au gré du génie du poëte, et embrasse tout ce qu'il peint : mille tableaux qui se succèdent dans les descriptions de Virgile se succèdent aussi dans ma pensée, et en les lisant je les vois.

Le poëte épique, à cet égard, est bien plus heureux que le poëte dramatique. Combien celui-ci ne se trouve-t-il pas resserré sur le théâtre même le plus vaste, lorsqu'il se compare à son rival, qui n'a d'autres bornes que celles de la nature, qu'il franchit même quand il lui plaît ?

Un autre avantage de l'épopée sur la tragédie, c'est l'espace de temps fictif qu'elle peut donner à son action. Dans un spectacle, qui ne doit durer que deux ou trois heures; dans une intrigue, dont la chaleur doit sans cesse aller en croissant, parce qu'elle a pour objet une émotion qu'il ne faut pas laisser languir, le temps fictif ne peut guère s'étendre avec vraisemblance au delà d'une révolution du soleil. Mais le temps de l'épopée n'a de

bornes que celles de l'*action*, naturellement plus ou moins rapide, selon que le mouvement qui l'anime est plus violent ou plus doux. Voilà donc le génie du poëte épique en liberté, soit pour le temps, soit pour les lieux, tandis que celui du poëte tragique est à la gêne.

La tragédie est obligée de commencer dans le fort de l'*action* et assez près du dénouement pour laisser dans l'avant-scène tout ce qui suppose de longs intervalles. Son mouvement accéléré, d'acte en acte, est si continu, si rapide ; l'inquiétude qu'elle répand est si vive, et l'intérêt de la crainte et de la pitié si pressant, que ce qu'on appelle épisodes, c'est-à-dire les circonstances et les moyens de l'*action*, s'y réduisent presque à l'étroit besoin, sans rien donner à l'agrément : au lieu que dans l'épopée, la chaîne de l'*action* étant plus longue et le dessin plus étendu, les incidents, que je regarde comme la trame du tissu de la fable, peuvent l'orner et l'enrichir de mille couleurs différentes. Faut-il, pour me faire entendre, une image plus sensible encore? La tragédie est un torrent qui brise ou franchit les obstacles : l'épopée est un fleuve majestueux qui suit sa pente, mais dont la course vagabonde se prolonge par mille détours. On voit donc que la tragédie l'emporte sur l'épopée par la rapidité, la chaleur, le pathétique de l'*action* ; mais que l'épopée l'emporte sur la tragédie par la variété, la richesse, la grandeur et la majesté.

Tout sujet qui convient à l'épopée doit convenir à la tragédie, c'est-à-dire, être capable d'exciter en nous l'inquiétude, la terreur et la pitié : car s'il n'était pas assez intéressant pour la scène, il le serait bien moins encore pour le récit, qui n'est jamais aussi animé. C'est dans ce sens-là qu'Aristote a dit que le fond des deux poëmes était le même. « Il faut, dit-il, en parlant de l'épopée, en dresser la fable, de manière qu'elle soit dramatique et qu'elle renferme une seule *action*, qui soit entière, parfaite et achevée. Il y a, dit-il encore, autant de sortes d'épopées qu'il y a d'espèces de tragédies ; car l'épopée peut être simple ou implexe, morale ou pathétique. » Il ajoute que « l'épopée a les mêmes parties que la tragédie ; car elle a ses péripéties, ses reconnaissances, ses passions ; » d'où il conclut que « l'épopée ne diffère de la tragédie que par son étendue et par la forme

de ses vers : » et il en donne pour exemple, d'un côté, le sujet de l'*Odyssée,* dénué de ses épisodes, et tel qu'Homère l'eût conçu s'il eût voulu le mettre au théâtre; de l'autre, celui de l'*Iphygénie en Tauride,* avant d'être accommodé au théâtre, et tel qu'il dépendait d'Euripide d'en faire un poëme épique ou un poëme dramatique, à son choix.

En suivant son idée, pour la développer, essayons de disposer le sujet de l'*Iphygénie* comme Euripide l'eût disposé lui-même s'il en eût voulu faire un poëme en récit.

Oreste, couvert du sang de sa mère et poursuivi par les Euménides, cherche un refuge dans le temple d'Apollon, de ce dieu qui l'a poussé au crime. Il embrasse son autel, l'implore, lui offre un sacrifice; et l'oracle, interrogé, lui ordonne pour expiation d'aller enlever la statue de Diane, profanée dans la Tauride.

Oreste prend congé d'Électre; il ne veut pas que Pylade le suive, Pylade ne veut point l'abandonner. Ce jeune prince quitte un père accablé de vieillesse, dont il est l'appui, une mère tendre, dont il fait les délices, et qui tous deux l'encouragent, en le baignant de larmes, à suivre un ami malheureux. Oreste, présent à leurs adieux, se sent déchirer le cœur aux noms de fils, de père, et de mère.

Il s'embarque avec son ami; et si le petit voyage d'Ulysse et d'Énée est traversé par tant d'obstacles, quelles ressources n'a pas ici le poëte pour varier celui d'Oreste? Qu'on s'imagine seulement qu'il s'embarque à ce même port de l'Aulide où l'on croit que sa sœur a été immolée; qu'il traverse la mer Égée, où son père et tous les héros de la Grèce ont été si longtemps le jouet des ondes; qu'il la parcourt à la vue de Scyros, où l'on avait caché le jeune Achille; à la vue de Lemnos, où Philoctète avait éte abandonné; à la vue de Lesbos, où les Grecs avaient commencé de signaler leur vengeance; à la vue du rivage de Troie, dont la cendre fume encore. Quelle carrière pour le génie du poëte!

Aux incidents naturels qui peuvent retarder tour à tour et favoriser l'entreprise d'Oreste, ajoutez la haine des dieux ennemis du sang d'Agamemnon, la faveur des dieux qui le protègent, les Furies attachées aux pas d'Oreste et qui viennent l'agiter toutes les fois qu'il veut s'oublier dans les plaisirs ou dans le repos : tous

ces agents surnaturels vont mêler à l'*action* du poëme un merveilleux déjà fondé sur la vérité relative et adopté par l'opinion.

Cependant Thoas, épouvanté par la voix des dieux, qui lui annonce qu'un étranger lui arrachera le sceptre et la vie, Thoas ordonne que tous ceux que leur mauvais sort ou leur mauvais dessein amèneront dans la Tauride soient immolés sur l'autel de Diane. Iphigénie en est la prêtresse; elle a horreur de ces sacrifices; et après avoir employé tout ce que l'humanité a de plus tendre et la religion de plus touchant pour fléchir l'âme du tyran, « Non, lui dit-elle, Diane n'est point une divinité sanguinaire: et qui le sait mieux que moi? » Alors elle lui raconte comment, destinée elle-même à être immolée sur son autel, elle en a été enlevée par cette divinité bienfaisante. « Jugez, conclut Iphigénie, si Diane se plairait à voir couler un sang qu'elle ne demande pas, puisqu'elle n'a pu voir répandre le sang qu'elle avait demandé par la voix même des oracles. » Le tyran persiste. Oreste et Pylade abordent dans ses États: ils sont arrêtés, conduits à l'autel, et le poëme est terminé par la tragédie d'Euripide, dont je n'ai fait jusqu'ici que développer l'avant-scène.

On voit, par cet exemple, que l'*action* de l'épopée n'est que l'*action* de la tragédie, plus étendue et prise de plus loin.

Le Tasse ne pensait pas ainsi. *Il poema heroico*, dit-il, *e una imitatione de* azione *illustre, grande, e perfetta, fatta narrando con altissimo verso, affine di mover gli animi con la maraviglia, e di giovar dilettando* [1]. Il regarde le merveilleux comme la source du pathétique de l'épopée; et, laissant à la tragédie la terreur et la pitié, il réduit le poëme héroïque à l'admiration, le plus froid des sentiments de l'âme. S'il eût mis sa théorie en pratique, son poëme n'aurait pas tant de charmes. Quelque admiration qu'inspire l'héroïsme, quelque surprise que nous cause le merveilleux répandu dans les fables d'Homère, de Virgile, et du Tasse lui-même, l'intérêt en serait bien faible, sans les épisodes terribles et touchants qui le raniment par intervalles; et ces poëtes l'ont si bien senti, qu'ils ont eu recours, à chaque ins-

[1] Le poëme héroïque est l'imitation d'une *action* illustre, grande et parfaite, racontée en vers d'un ton très-élevé, pour émouvoir les esprits par le moyen du merveilleux, et pour rendre agréable une instruction solide.

tant, à quelque nouvelle scène tragique. Retranchez de l'*Iliade* les adieux d'Andromaque et d'Hector, la douleur d'Achille sur la mort de Patrocle, et son entrevue avec le vieux Priam; retranchez de l'*Énéide* les épisodes de Laocoon et de ses enfants, de Didon, de Marcellus, d'Euriale et de Pallas; retranchez de la Jérusalem la mort de Dudon, celle de Clorinde, l'amour et la douleur d'Armide; et voyez ce que devient l'intérêt de l'*action* principale, réduit à l'admiration que peut causer le merveilleux des faits ou la beauté des caractères. On se lasse bientôt d'admirer des héros que l'on ne plaint pas, on ne se lasse jamais de plaindre des héros qu'on admire et qu'on aime. L'aliment de l'intérêt, soit épique, soit dramatique, est donc la crainte et la pitié. Il est vrai que la beauté des caractères y contribue, mais elle n'y suffit pas : *Concorre la miseria delle* azioni *insieme con la bonta di costumi.* (LE TASSE.)

La règle la plus sûre dans le choix du sujet de l'épopée est donc de le supposer au théâtre, et de voir l'effet qu'il y produirait. S'il est vraiment tragique et théâtral, son intérêt se répandra sur les épisodes; au lieu que, s'il n'avait rien de pathétique par lui-même, en vain les épisodes seraient intéressants, chacun d'eux ne communiquerait à l'*action* qu'une chaleur accidentelle, qui s'éteindrait à chaque instant, et qu'on serait obligé de ranimer sans cesse par quelque épisode nouveau.

C'est, dira-t-on, donner à l'épopée des bornes trop étroites, que de la réduire aux sujets tragiques. Mais l'on verra que, sans compter la tragédie grecque, celle, dis-je, où tout se conduit par la fatalité, j'en ai distingué trois genres, dans lesquels sont compris, je crois, tous les intérêts du cœur humain. Si ce n'est pas l'homme en proie à ses passions, ce sera l'innocence ou la vertu éprouvée par le malheur ou poursuivie par le crime; ce sera la bonté mêlée de faiblesse, entourée des piéges du plaisir et du vice, et obligée d'immoler sans cesse de doux penchants à de tristes devoirs. Or il y a peu de sujets intéressants qui ne reviennent à l'une de ces trois situations, ou, mieux encore, à quelqu'une de celles qui résultent de leur mélange.

L'*action* de la tragédie doit être importante et mémorable; de même, et plus essentiellement encore, celle de l'épopée. Or

cette importance consiste dans la grandeur des motifs et dans l'utilité de l'exemple.

Mais il faut bien se souvenir que l'intérêt commun ne nous attache que par des affections personnelles ; et dans une *action* publique, quelque importante qu'elle soit, il est plus avantageux qu'on ne pense d'introduire de temps en temps des épisodes pris dans la classe des hommes obscurs ; leur simplicité, noblement exprimée, a quelque chose de plus touchant que la dignité des mœurs héroïques. Qu'un héros fasse de grandes choses, on s'y attendait, on n'en est point surpris ; mais que d'une âme vulgaire naissent des sentiments sublimes, la nature, qui les produit seule, s'en applaudit davantage, et l'humanité se complaît dans ces exemples qui l'honorent.

Le moment le plus pathétique de la conjuration de Portugal n'est pas celui où tout un peuple, armé dans un instant, se soulève et brise ses chaînes ; mais celui où une femme obscure paraît tout à coup, avec ses deux fils, au milieu de l'assemblée des conjurés, tire deux poignards de dessous sa robe, les remet à ses deux enfants, et leur dit : « Ne me les rapportez que teints « du sang des Espagnols. » Combien de traits plus courageux, plus honorables, plus touchants que la plupart de ceux que consacre l'histoire, demeurent plongés dans l'oubli ! et quel trésor pour la poésie, si elle avait soin de les recueillir !

Indépendamment de ces exemples répandus dans l'épopée, l'*action* principale doit se terminer à une moralité, dont elle soit le développement, et plus cette vérité morale aura de poids, plus la fable aura d'importance. *Voyez* MORALITÉ.

Un effet naturel de l'*action* dramatique, c'est de produire la pantomime ; mais la pantomime n'est pas l'*action* ; et lorsque d'une pièce où il y a beaucoup de mouvements, de tableaux, de jeu de théâtre, on dit qu'il y a beaucoup d'*action*, on tombe dans une méprise qui peut être de conséquence.

Il y a un tragique d'incidents, comme il y a un comique de rencontres. Or le jeu de théâtre qui résulte de l'un et de l'autre peut être ou pathétique ou plaisant, et ne remplir l'objet ni de la tragédie ni de la comédie.

Le premier procédé de l'art de la comédie a été d'ajuster en-

semble des événements propres à exciter le rire. Le premier procédé de la tragédie a été de même de composer des tableaux propres à inspirer la compassion ou la terreur. Mais ce moyen de l'art n'en était pas la fin ; et c'est à quoi l'art s'est mépris lui-même dans son enfance, lorsqu'il n'avait encore l'idée ni de sa puissance ni de sa dignité ; c'est à quoi, dans sa décadence, il se méprend encore, lorsque les grands talents qui l'avaient porté à son comble n'existent plus pour l'y soutenir, et que les grands principes du goût, oblitérés par de fausses opinions ou par de mauvaises habitudes, ont disparu avec les grands talents.

Si une suite de surprises et de méprises divertissantes formaient seules la bonne comédie, *l'Étourdi* et *le Cocu imaginaire* seraient préférables au *Misanthrope; le Baron d'Albicrac, la Femme juge et partie, le Légataire*, seraient au moins à côté du *Tartufe;* les scènes nocturnes d'Arlequin et de Scapin seraient du bon comique. Si une suite d'incidents, de situations terribles ou touchantes faisaient la bonne tragédie, plusieurs de nos drames modernes l'emporteraient sur *Athalie, Britannicus, Cinna;* la meilleure des tragédies, au moins du côté de l'*action*, serait celle dont on pourrait faire le tableau le plus capable d'émouvoir ; et *les Horaces*, d'où l'on n'a pu tirer qu'un ballet froid, confus et vague, le céderaient à *Médée*, dont on a fait en pantomime un spectacle très-effrayant. Il n'en est pas ainsi. Pourquoi? Et qu'est-ce donc qui fait la beauté de l'*action* dramatique, indépendamment du tableau et du mouvement théâtral? Je l'ai dit, l'*action* dramatique se passe dans l'âme des acteurs. Or, pour se produire au dehors et se rendre présente à l'âme des spectateurs, elle a deux signes, la parole et le geste. Ce qu'elle a de plus fort, mais de plus vague et de plus commun, frappe les yeux ; ce qu'elle a de sublime, de délicat et de profond, les traits de caractère, la peinture des mœurs, les nuances des sentiments, les gradations, les alternatives, le mélange des intérêts, le choc des passions, leurs révolutions diverses ne sont pas des objets visibles ; le jeu muet peut les indiquer, mais ne les exprime jamais bien. L'*action* dramatique intéressera donc plus ou moins l'oreille ou les yeux, selon qu'elle sera plus ou moins favorable à l'éloquence ou à la peinture.

Les impressions faites sur l'âme par l'entremise de l'oreille sont plus *lentes*; Horace l'a dit; mais, par là même, elles peuvent être plus profondes et plus durables. Celles qui passent par les yeux sont vives, soudaines, rapides, mais par là même fugitives. La pensée a des accroissements, la sensation n'en a pas : l'une germe dans les esprits, l'autre est stérile et infructueuse. Les yeux n'introduisent que des sensations, l'oreille transmet des pensées. Enfin les passions les plus pittoresques et les plus remuantes ne sont pas toujours celles d'où l'éloquence tire ses plus beaux mouvements, ses plus belles gradations, ses développements les plus intéressants, ses traits les plus sublimes. Or c'est dans cette fécondité de l'*action* dramatique que sa beauté réside; et c'est là ce qui la distingue de l'*action* pantomime, qui ne parle qu'aux yeux.

Un mouvement grossier de jalousie, de dépit, de fureur, peut s'exprimer sans équivoque par le seul geste et le jeu du visage. Mais ces successions graduées, ces réflexions, ces retours, ces contrastes, ces mélanges de passions, en un mot, cette analyse du cœur humain qui fait la beauté inimitable des rôles de Didon, d'Ariane, de Phèdre, d'Hermione, etc., tout cela, dis-je, n'est pas fait pour les yeux; et c'est pourtant là le sublime et le propre de l'*action*. Qu'on la réduise en pantomime, il n'y a plus rien que de commun. Aux yeux, la *Phèdre* de Racine serait la même que celle de Pradon; elle serait bien pis encore : elle serait la Phèdre de tel et de tel spectateur, qui, en s'expliquant le jeu muet de l'actrice, lui prêterait ses mœurs, ses sentiments et son langage.

On a pu voir que dans le ballet des *Horaces* tout le génie de Corneille était perdu. Aucun des sentiments, ni d'Horace le père, ni d'Horace le fils, ni de Camille, n'était rendu nettement, ni ne pouvait l'être. Assurément ce n'est pas que l'*action* ne soit vive et tragique, surtout depuis la scène du *Qu'il mourût* jusqu'à la mort de Camille; mais le moyen d'exprimer par le geste les mouvements de l'âme du vieil Horace et de sa fille? La pantomime est un canevas que chaque spectateur remplit dans sa pensée. Or, quand le parterre serait plein d'hommes de génie, et d'un génie égal à celui de Corneille, ils seraient encore loin de

suppléer à la méditation du poëte dans le silence du cabinet. Il en est de même de la comédie. Que serait-ce que l'*action* muette du *Misanthrope*, et même du *Tartufe*? On exprimerait dans *l'Avare* l'enlèvement de la cassette et le désespoir d'Harpagon; mais sa scène avec Euphrosine, mais ses perplexités sur le dîner qu'il doit donner à Marianne, mais l'artifice qu'il emploie pour tirer de son fils l'aveu de son amour, mais leur rencontre chez l'usurier: sont-ce là des jeux de théâtre? et cependant c'est de l'*action*. Rien de plus mouvant sur la scène que le comique espagnol et italien; Molière y renonça dès qu'il se sentit du génie. Il reconnut que l'*action* comique tirait sa force et sa beauté des mœurs; et que pour faire rire les honnêtes gens c'était à l'esprit qu'il devait s'adresser, moins par les yeux que par l'oreille.

Le but de l'*action* dramatique, son utilité, son attrait, son intérêt durable, est de corriger les mœurs par l'imitation des mœurs; c'est là le grand fruit du spectacle; et sans cela le plaisir qu'on y éprouve serait puéril et momentané.

La belle contexture de l'*action* dramatique est donc un enchaînement de situations qui donne lieu à mettre en évidence ou le danger de nos passions, ou le ridicule de nos faiblesses, de nos travers et de nos vices. Or tout cela demande des développements que le geste n'exprime point. Qu'on se rappelle les plus belles scènes de l'un et de l'autre théâtre; c'est l'éloquence qui en fait le prix; et c'est la situation morale qui est la source de l'éloquence. C'est ce que ne sentait pas celui qui, après la déclaration de Phèdre à Hippolyte, disait à son voisin : *Voilà bien des paroles perdues*. Ce mot renferme tout le système de ceux qui mettent la pantomime à la place de l'éloquence des passions. Ils ont choisi le genre qui leur était le plus commode; car il en est de l'art dramatique comme de l'art oratoire; *où domine la pantomime*, dit Aristote, *l'élocution demande peu de soin.* Mais avec ce talent de parler aux yeux, on peut être encore un médiocre orateur et un mauvais poëte.

Je ne dis pas que la même *action* ne puisse en même temps parler aux yeux et à l'esprit; si elle réunit ces deux moyens, l'impression n'en est que plus vive; et c'est peut-être un avan-

tage qu'on a trop souvent négligé. Mais je dis que le jeu de théâtre est comme la parole, une façon de s'exprimer ; que l'un rend ce que l'*action* a de plus matériel, de plus commun et de plus vague ; l'autre, ce qu'elle a de plus spirituel, de plus noble, de plus exquis ; que ni l'un ni l'autre de ces deux signes ne doit être pris pour la chose, c'est-à-dire pour l'*action* même ; et que s'il faut choisir ou d'un spectacle plus intéressant à la vue qu'à la pensée, ou d'un spectacle plus intéressant à la pensée qu'à la vue, il n'y a point à balancer. Le premier aura son succès, mais le succès de la pantomime, après laquelle il ne reste rien. Ainsi celui qui, après avoir rempli un canevas de pantomime, nous dira que sa pièce est faite pour être jouée et non pour être lue, se placera lui-même dans le nombre des compositeurs de ballets.

Le spectacle n'est qu'un moyen de l'éloquence poétique ; et quoique son objet immédiat soit d'amuser, de plaire, d'émouvoir, ce n'est point encore là sa fin ultérieure ; cette fin est de renvoyer le spectateur plus éclairé, plus sage, meilleur, s'il est possible, au moins plus riche de pensées et de sentiments vertueux.

Le plaisir d'être ému ou réjoui n'est que le miel dont on arrose le bord du vase où est contenue la liqueur salutaire. Un peuple enfant suce le miel, et s'en tient là. Un peuple raisonnable veut autre chose qu'un amusement stérile et frivole. L'un va rire à une mauvaise farce, ou s'attendrir à un mauvais drame ; l'autre veut dans le ridicule une instruction qui l'avertisse, une leçon qui le corrige, au moins une peinture ingénieuse et vraie, qui, en flattant sa malignité, aiguise son esprit et perfectionne sa raison. Il veut de même dans le pathétique un spectacle qui laisse des impressions utiles, qui lui élève l'esprit et l'âme ; qui l'occupe longtemps après, de souvenirs intéressants, de réflexions sages, ou de grandes idées ; en un mot, qui l'instruise en même temps qu'il l'attendrit.

AFFECTATION. Manière trop étudiée, trop recherchée de s'exprimer ; vice ordinaire aux gens qu'on appelle *beaux parleurs*.

L'*affectation* est dans la pensée, dans l'expression, dans le choix des mots, des tours ou des images. Quand on a l'idée de l'*affectation* dans la contenance, dans la démarche, dans la parure, on a l'idée de l'*affectation* dans le style.

L'*affectation* est quelquefois jusque dans le soin trop marqué d'être naturel, dans la familiarité, dans la négligence.

L'*affectation* de Pline, de Voiture, de Balzac, de Lemaître, de Fontenelle, de la Motte, n'est pas la même.

Voiture, en parlant d'une expression recherchée de Pline le Jeune, « Ne m'avouerez-vous pas, dit-il, que cela est d'un petit esprit, de refuser un mot qui se présente et qui est le meilleur, « pour en aller chercher avec soin un moins bon et plus éloigné? »

Cette critique semble annoncer l'homme du monde le plus naturel dans sa façon de penser et d'écrire. C'est pourtant ce même Voiture qui, écrivant à mademoiselle Paulet qu'il s'est embarqué sur un navire chargé de sucre, lui dit que s'il vient à bon port, il arrivera *confit*, et que si d'aventure il fait naufrage, il aura du moins la consolation de mourir *en eau douce*. Le maréchal de Vivonne disait à son cheval, au passage du Rhin : *Jean le Blanc, ne souffrez pas qu'un général des galères soit noyé dans l'eau douce*. Mais ceci est de meilleur goût.

C'est ce même Voiture qui écrit à une femme : *Je crois que vous savez la source du Nil; et celle d'où vous tirez toutes les choses que vous dites est beaucoup plus cachée et plus inconnue.*

C'est lui qui dit de Balzac : *Il a inventé un potage que j'estime plus que le panégyrique de Pline et que la plus longue harangue d'Isocrate.*

C'est lui qui, félicitant Godeau des *fleurs* qui naissent dans son esprit, lui dit qu'il en a reçu *un bouquet sur des bords où il ne croît pas un brin d'herbe.* Et il ajoute : *L'Afrique ne m'a rien fait voir de plus nouveau que vos ouvrages : en les lisant à l'ombre de ses palmes, je vous les ai toutes souhaitées, et en même temps que je me considérais avoir été plus avant qu'Hercule, je me suis vu bien loin derrière vous.*

C'est ce même Voiture qui écrivait à Costar, qu'il voulait s'abstenir de recevoir de ses lettres, à cause qu'on était en carême,

et que pour un temps de pénitence *c'étaient de trop grands festins. Pour vous, vous pouvez sans scrupule recevoir ce que je vous envoie*, ajoutait-il ; *à peine ai-je de quoi vous faire une légère collation... Je ne vous servirai que des légumes ;* et dans le même sens figuré, *vous faites des sauces avec lesquelles on mangerait des cailloux.*

Comment le même homme qui dans son style emploie des tours si recherchés, des jeux de mots si étudiés, des rapports si singuliers et si faux entre les idées, en un mot, une plaisanterie si peu naturelle et si froide, comment peut-il être blessé de l'*affectation* de Pline le Jeune, mille fois moins affecté que lui ? En voici la raison.

L'*affectation* de Voiture n'était pas celle qu'il reprochait à Pline : il ne voyait dans celui-ci que la recherche de l'expression sans même être blessé du tour antithétique et artificiellement compassé que Pline avait dans son éloquence. Mais si Pline avait lu Voiture, il eût été blessé du rapport forcé des idées et des images qu'il emploie, et surtout de la peine qu'il se donne pour traiter familièrement les grands sujets, et plaisamment les choses les plus graves.

Balzac, dont l'*affectation* est encore d'une autre sorte, car elle consiste dans la recherche d'un style périodique et soutenu avec dignité ; ou, comme il l'a dit de lui-même, dans *une gravité tendue et composée ;* ou, comme Boileau en a jugé, *à ne savoir ni dire simplement les choses, ni descendre de sa hauteur ;* Balzac ne laisse pas de donner aussi quelquefois dans le faux bel esprit de Voiture.

Il écrit à un homme affligé : *Votre éloquence rend votre douleur vraiment contagieuse ; et quelle glace, je ne dis pas de Lorraine, mais de Norwége et de Moscovie, ne fondrait à la chaleur de vos belles larmes ?* Ce n'est point là de la froide plaisanterie, comme dans Voiture, mais un sérieux du plus mauvais goût.

Lorsque Balzac veut être galant, il est encore plus forcé que Voiture. Il écrit à madame de Rambouillet, qui lui a envoyé des gants : *Quoique la grêle et la gelée aient vendangé nos vignes au mois de mai ; quoique les blés n'aient pas tenu ce*

qu'ils promettaient, et que la belle espérance des moissons se trouve fausse dans la récolte; quoique les avenues de l'épargne se soient rendues extrêmement difficiles, etc., *tous ces malheurs ne me touchent point : et vous êtes cause que je ne me plains, ni de l'inclémence du ciel, ni de la stérilité de la terre, ni de l'avarice de l'État. Par votre moyen, madame, jamais année ne me fut meilleure ni plus heureuse que celle-ci.* C'est dire, avec bien de l'emphase, qu'on est flatté d'avoir reçu des gants; et il faut avouer que le style de Charleval, d'Hamilton, de Voltaire, dans le genre léger, est de meilleur goût que tout cela.

Le faux bel esprit n'était naturel ni à Balzac ni à Voiture. Balzac en prenait le ton par complaisance; Voiture, par contagion, par vanité, par habitude : l'hôtel de Rambouillet l'avait gâté. On dit qu'une lettre leur coûtait souvent quinze jours de travail; ils auraient mieux fait en un quart-d'heure, s'ils avaient bien voulu se donner moins de peine.

Balzac, stoïcien par humeur et par principes, avait de l'élévation dans l'esprit et dans l'âme. On trouve dans ses lettres des mots dignes de Montaigne.

Vous m'avouerez, dit-il à madame des Loges, *que l'absence qui sépare ceux qui vivent de ceux qui ne vivent plus est trop courte pour mériter une longue plainte.*

Cela peut être mis à côté de ce grand mot cité par lui-même : *Il n'y a que la première mort, non plus que la première nuit, qui ait mérité de l'étonnement et de la tristesse.*

Il ne manquait à Voiture qu'une société moins gâtée du côté du goût, pour faire de lui un excellent écrivain. Voyez sa lettre sur la prise de Corbie, où, d'un style véhément et simple, en donnant au cardinal de Richelieu de grandes louanges, il lui donne encore de plus grandes leçons. Quelle distance de cette lettre à ce qu'on admirait de lui dans le cercle de Rambouillet!

C'est le mauvais goût de ce temps-là que Molière a tourné en ridicule dans *les Précieuses* et dans *les Femmes savantes*, et dont il a dit, dans *le Misanthrope* :

> Ce n'est que jeux de mots, qu'*affectation* pure,
> Et ce n'est point ainsi que parle la nature.

L'*affectation* est un protée dont les métamorphoses se varient à l'infini. Celle de l'avocat Lemaître et des orateurs de son temps consistait à aller chercher le plus loin qu'il était possible de leur sujet, des figures et des exemples. Lemaître, dans son plaidoyer *pour une fille désavouée*, dit que *son père a été pour elle un ciel d'airain et sa mère une terre de fer. Prendra-t-on*, dit-il encore, en parlant de la jalousie du père, *pour un astre du ciel cette funeste comète de l'air, si féconde en maux et en désordres?* Il dit, en parlant des larmes que la mère laissa échapper en désavouant sa fille : *Cette partie si tendre* (le cœur), *étant blessée, pousse des larmes comme le sang de sa plaie.* Il dit de la jeune fille, que *le soleil de la providence s'est levé sur elle; que ses rayons, qui sont comme les mains de Dieu, l'ont conduite.* Il dit, à propos des moyens qu'avait employés un clerc pour séduire une servante : *Qui ne sait que l'amour est le père des inventions; qu'il anime dans* l'Iliade *toutes les actions merveilleuses des héros; que Sapho l'appelait le grand architecte des paroles, et le premier maître de rhétorique; qu'Agathon le surnommait le plus savant des dieux, et soutenait qu'il n'était pas seulement poète, mais qu'il rendait les amoureux capables de faire des vers; que Platon a remarqué qu'Apollon n'a montré aux hommes à tirer de l'arc qu'à cause qu'il était blessé de la flèche de l'Amour, ni enseigné la médecine qu'étant agité de cette violente maladie, ni inventé la divination que dans l'excès du même transport?* Quel usage de l'esprit et de l'érudition! *Voyez* BARREAU.

L'*affectation* de Marivaux ne ressemble ni à celle de Pline, ni à celle de Voiture, ni à celle de Balzac, ni à celle de Lemaître. Elle consiste, du côté de la pensée, dans des efforts continuels de discernement pour saisir des traits fugitifs, ou des singularités imperceptibles de la nature; et du côté de l'expression, dans une attention curieuse à donner aux termes les plus communs une place nouvelle et un sens imprévu; souvent aussi, dans une continuité de métaphores familières et recherchées, où tout est personnifié, jusqu'à un *oui* qui a la *physionomie d'un non*. C'est un abus continuel de la finesse et de la sagacité de l'esprit.

On a été trop sévère lorsqu'on a dit de Marivaux, qu'il *s'occupait à peser des riens dans des balances de toile d'araignée :* mais lorsqu'on a dit de lui, *qu'en observant la nature avec un microscope, il faisait voir des écailles sur la peau,* on n'a dit que la vérité, et on l'a dite de la manière la plus ingénieuse. Pour bien peindre la nature aux yeux des autres, il faut ne la voir qu'avec ses yeux, ni de trop près, ni de trop loin. C'est avoir beaucoup d'esprit, sans doute, que d'en avoir trop; mais c'est n'en pas avoir assez.

L'*affectation* de Fontenelle, la plus séduisante de toutes, consiste à rechercher des tours ingénieux et singuliers, qui donnent à la pensée un air de fausseté, afin qu'elle ait plus de finesse. Ce mot de lui, pour exprimer la ressemblance du portrait d'un homme taciturne, *on dirait qu'il se tait;* et celui-ci au cardinal Dubois, *Vous avez travaillé dix ans à vous rendre inutile;* et celui-ci, en parlant de certaines choses, *Dès l'âge de neuf ans, je commençais à n'y rien comprendre;* et celui-ci, en louant la Fontaine, *Il était si bête, qu'il ne savait pas qu'il valait mieux qu'Ésope et Phèdre,* font sentir ce que je veux dire. Le mot de Charillus, à un Ilote, *Si je n'étais pas en colère, je te ferais mourir sur l'heure;* et celui d'un autre Lacédémonien qui revenait d'Athènes, et à qui on demandait comment tout y allait, *Le mieux du monde, tout y est honnête;* et ce mot de Pyrrhus, après avoir battu deux fois les Romains et vu périr ses meilleurs capitaines, *Si nous gagnons encore une bataille, nous sommes perdus*, sont dans le goût de Fontenelle. On lui a reproché en général le soin d'aiguiser ses pensées et de brillanter ses discours, en ménageant, pour la fin des périodes, un trait saillant et inattendu. Mais cette *affectation*, qui n'en était plus une, tant l'habitude lui avait rendu ce tour d'esprit familier et facile, ne peut pas être celle de tout le monde : Marivaux, avec bien de l'esprit, s'était gâté le goût en voulant l'imiter.

Ce que Fontenelle paraît avoir recherché avec tant de soin, c'est cette simplicité délicate et fine qu'on attribuait à Simonide, et à propos de laquelle M. Lefèvre a dit : *Il faut vieillir dans le métier pour arriver à cette admirable, à cette bienheureuse et divine facilité. Ni Hermogène, ni Longin, ni Quintilien, ni*

Denis encore, ne feront cette grande affaire. Il faut que le ciel s'en mêle, et que la nature commence ce que l'art achèvera peut-être un jour.

La Motte était moins étudié que Fontenelle dans sa prose; mais dans ses fables, toutes les fois qu'il a voulu être naïf, il a été maniéré : c'est que la naïveté ne lui était pas naturelle, et que tout l'esprit du monde ne peut suppléer au talent. *Voyez* FABLE.

AIR. En lisant et relisant l'*Essai sur l'union de la poésie et de la musique*, je me suis si bien pénétré des idées dont cet excellent ouvrage est rempli; et depuis, mes réflexions et les lumières que l'expérience a pu me donner se sont si parfaitement accordées avec les principes de l'auteur de l'*Essai*, qu'en écrivant sur la poésie destinée à être mise en chant, il ne me serait pas possible de distinguer ce qui est de lui ou de moi; et qu'il vaut mieux tout d'un coup lui attribuer, soit que je le copie ou non, tout ce que je dirai sur l'objet qu'il a si bien approfondi.

L'*air* est une période musicale, qui a son motif, son dessein, son ensemble, son unité, sa symétrie, et souvent aussi son retour sur elle-même.

Ainsi l'*air* est à la musique ce que la période est à l'éloquence, c'est-à-dire ce qu'il y a de plus régulier, de plus fini, de plus satisfaisant pour l'oreille; et l'interdire au chant théâtral, ce serait retrancher du spectacle lyrique le plus sensible de ses plaisirs. C'est surtout le charme de l'*air* qui dédommage les Italiens de la monotonie de leur récitatif, et de la froideur de leurs scènes épisodiques; et c'est ce qui manque à l'opéra français pour en dissiper la langueur. (J'écrivais ceci avant que la musique italienne fût établie sur notre scène lyrique : les opéra de M. Piccini n'y laissent plus rien à désirer.)

Mais si l'*air* doit être admis dans la musique théâtrale, il doit y être aussi naturellement amené; et l'art de le placer à propos n'a pas été assez connu.

La musique vocale a trois procédés différents : le récitatif sim-

ple, le récitatif obligé, et l'air, ou le chant périodique et suivi. Le premier s'emploie à tout ce que la scène a de tranquille et de rapide : le second a lieu dans les situations plus vives ; il exprime le choc des passions, les mouvements interrompus de l'âme, l'égarement de la raison, les irrésolutions de la pensée, et tout ce qui se passe de tumultueux et d'entrecoupé sur la scène. *Voyez* RÉCITATIF.

Quelle est donc la place de l'*air*? Le voici. Il est des moments où la situation de l'âme est déterminée et son mouvement décidé, ou par une passion simple, ou par deux passions qui se succèdent, ou par deux passions qui se combattent, et qui l'emportent tour à tour. Si l'affection de l'âme est simple, l'*air* doit être simple comme elle : il est alors l'expression d'un mouvement plus lent ou plus rapide, plus violent ou plus doux, mais qui n'est point contrarié; et l'*air* en prend le caractère. Si l'affection est implexe, et que l'âme se trouve agitée par deux mouvements opposés, l'*air* exprimera l'un et l'autre, mais avec quelque différence. Tantôt il n'y aura qu'une succession directe, un passage, comme de l'abattement au transport, de la douleur au désespoir ; et alors le premier sentiment doit être en contraste avec le second, et celui-ci former sa période particulière : c'est là ce qu'on appelle un *air* à deux motifs, mais sans retour de l'un à l'autre. Tantôt il y aura un retour de l'âme sur elle-même, et comme une espèce de révulsion du second mouvement au premier ; et alors l'*air* prendra la forme du rondeau : par exemple, il commencera par la colère, à laquelle succédera un mouvement de pitié, qu'un nouveau mouvement de dépit fera disparaître, en ramenant avec plus de violence le premier de ces sentiments. Par cet exemple, on voit que l'*air* en rondeau peut commencer par le sentiment le plus vif, dont la seconde partie soit le relâche, et qui se réveille à la fin avec plus de chaleur et de rapidité : c'est quelquefois l'amour que le devoir retient, mais qui lui échappe et s'abandonne à toute l'ardeur de ses désirs; c'est la joie que la crainte modère, et qu'un nouveau rayon d'espérance ranime; c'est la colère que ralentit un mouvement de générosité, mais que le ressentiment de l'injure vient ranimer encore avec plus de fureur.

Il peut arriver cependant que la première partie de l'*air*, quoi-

que la plus douce, ait un caractère si sensible, si gracieux, ou si touchant, qu'elle se fasse désirer à l'oreille; et alors c'est au poëte à prendre soin que le mouvement de l'âme l'y ramène : l'oreille, qui demande et qui attend ce retour, serait désagréablement trompée si on lui en dérobait le plaisir.

Enfin les révolutions de l'âme, ou ses oscillations d'un mouvement à l'autre, peuvent être naturellement redoublées, et par conséquent le retour de la première partie de l'*air* peut avoir lieu plus d'une fois.

La forme et la coupe de l'*air* est donc prise dans la nature, soit qu'il exprime un simple mouvement de l'âme, une seule affection développée et variée par ses nuances, soit qu'il exprime le balancement et l'agitation de l'âme entre deux ou plusieurs sentiments opposés; soit qu'il exprime le passage unique d'un sentiment plus modéré à un sentiment plus rapide, *et vice versa* : car tout cela est conforme aux lois des mouvements du cœur humain; et demander alors que la déclamation musicale ne soit pas un *air*, mais un simple récitatif, rompu dans ses modulations, sans dessein et sans unité, c'est non-seulement vouloir que l'art soit dépouillé d'un de ses ornements, mais que la nature elle-même soit contrariée dans l'expression qu'elle indique. Un sentiment simple et continu demande un chant dont le cercle l'embrasse, et dont l'étendue circonscrite le développe et le termine; deux sentiments qui se succèdent l'un à l'autre, ou qui se balancent dans l'âme, demandent un chant composé dont les desseins soient en contraste : la reprise même de l'*air* a son modèle dans la nature; car il arrive assez souvent à la réflexion tranquille, et plus encore à la passion, de ramener l'âme à l'idée ou au sentiment qu'elle a quitté. Il y a donc autant de vérité dans le *da capo* en musique, que dans ces répétitions de Molière, *Le pauvre homme! Qu'allait-il faire dans cette galère? Ma chère cassette!* etc.

Mais pour que l'*air* soit naturellement placé, il faut saisir avec justesse le moment où la vérité de l'expression le sollicite : l'*air*, dans un moment vide ou froid, sera toujours un ornement postiche. C'est le moment le plus vif de la scène qu'il faut choisir pour y attacher l'expression la plus saillante; et cette expression doit être prise elle-même dans la nature. Ce n'est ni une image

tirée de loin, ni une comparaison forcée, ni un madrigal artificiellement aiguisé, ni une antithèse curieusement arrangée, qui doit être le sujet de l'*air;* l'expression la plus simple de ce qui affecte l'âme est ce qui lui convient le mieux : parce que c'est là ce qui donne lieu aux accents les plus sensibles de la parole, et, par imitation, aux accents les plus touchants de la musique.

Quant à la forme que le poëte doit donner à la période destinée à former un *air,* elle serait difficile à prescrire : on doit observer seulement que chaque partie de l'*air* soit simple, c'est-à-dire que les idées ou les sentiments qu'elle réunit soient analogues et susceptibles d'unité dans l'expression qui les embrasse. C'est cette unité d'expression qu'on appelle motif ou dessein, et qui fait le charme de l'*air*.

Un talent sans lequel il est impossible de bien écrire dans ce genre, c'est le pressentiment du chant, c'est-à-dire du caractère que l'*air* doit avoir, de l'étendue qu'il demande, et du mouvement qui lui est propre.

On a prétendu que la symétrie des vers était inutile au musicien, et l'on fait dire à celui-ci : « Composez à votre fantaisie : le mètre, le rhythme, la phrase, le style concis ou périodique, tout m'est égal; je trouverai toujours le moyen de faire du chant. » Oui, du chant rompu, mutilé, sans dessein et sans suite, qui tâchera d'être expressif, mais qui, n'étant point mélodieux, n'aura ni la vérité de la nature, ni l'agrément de l'art. L'Italie a deux poëtes célèbres, Zéno et Métastase. Zéno est dramatique; il a de la chaleur, de l'intérêt, du mouvement dans la scène; mais ses *airs* sont le plus souvent mal composés; nul rapport, nulle intelligence dans la coupe des vers et dans le choix du rhythme : les musiciens l'ont presque abandonné. Métastase, au contraire, a disposé les phrases, les repos, les nombres, et toutes les parties de l'*air*, comme s'il l'eût chanté lui-même : tous les musiciens se sont donnés à lui.

Ce n'est pas qu'un musicien ne tire quelquefois parti d'une irrégularité, comme un lapidaire habile sait profiter de l'accident d'une agate; mais ce sont les hasards du génie, et les hasards sont sans conséquence.

Dans un opéra de Rameau, n'a-t-on pas vu ce mauvais vers,

Brillant soleil, jamais nos yeux dans ta carrière,

produire un beau dessein de chœur? L'homme sans talents se fait des règles de toutes les exceptions, pour excuser ses maladresses; l'homme habile sait quelquefois tirer parti des fautes de l'homme maladroit.

Du reste, ce n'est point telle forme de vers, ni leur égalité apparente qui les rend favorables à un chant mesuré : ce sont les nombres qui les composent; c'est l'arrangement symétrique de ces nombres dans les différentes parties de la période; c'est la facilité qu'ils donnent à la musique d'être fidèle en même temps à la mesure et à la prosodie, et de varier le rhythme sans altérer le mouvement; c'est l'attention à placer les repos, à mesurer les espaces, à ménager les suspensions ou les cadences au gré de l'oreille, et plus encore au gré du sentiment, qui est le juge de l'expression.

Prenez la plus harmonieuse des odes de Malherbe ou de Rousseau, vous n'y trouverez pas quatre vers de suite favorablement disposés pour une phrase de chant : c'est bien le même nombre de syllabes; mais nulle correspondance, nulle symétrie, nulle rondeur, nulle assimilation entre les membres de la période, nulle aptitude enfin à recevoir un chant périodique et mélodieux : le mouvement donné par le premier vers est contrarié par le second; la coupe de l'*air*, indiquée par ces deux vers, ne peut plus aller aux deux autres; ici la phrase est trop concise, et là elle est trop prolongée : d'où il arrive que le musicien est obligé de faire sur ces vers un chant qui n'a point d'unité de motif et de caractère; ou de mettre le chant dans la symphonie, et d'y ajuster çà et là les paroles; ou de n'avoir aucun égard à la prosodie et au sens.

On fait le même reproche aux vers de Quinault, les plus harmonieux peut-être qui soient dans notre langue, et sur lesquels il est rare de pouvoir composer un *air* : ce qui prouve bien que l'harmonie poétique n'est pas l'harmonie musicale. Quinault a fait le mieux possible pour l'espèce de chant auquel ses vers étaient destinés : mais le chant périodique dont il s'agit ici, n'é-

tait pas connu de son temps ; il ne l'était pas même en Italie ; on sait que le fameux Corelli n'en avait pas l'idée ; et Lulli, son contemporain, l'ignorait comme lui.

L'invention de l'*air*, ou de la période musicale, est regardée par les Italiens comme la plus précieuse découverte qu'on ait faite en musique : la gloire en est due à Vinci. Les Italiens en ont abusé comme on abuse de tous les plaisirs ; ils ont sans doute trop négligé la propriété, la vérité, qui fait le charme de l'expression, surtout dans ces *airs* de bravoure où l'on a brisé les paroles, dénaturé le sentiment, sacrifié la vraisemblance et l'intérêt même au plaisir d'entendre une voix brillante badiner sur une roulade ou sur un passage léger. Mais il y a longtemps qu'on a dit que l'abus des bonnes choses ne prouve pas qu'elles soient mauvaises. Il faut prendre des Italiens ce qu'un goût pur et sain, ce qu'un sentiment juste et délicat approuve ; leur laisser le luxe et l'abus, se garantir de l'excès, et tâcher de faire comme ils ont fait souvent, c'est-à-dire le mieux possible.

L'art d'arrondir et de symétriser la période musicale a été jusqu'ici peu connu des Français, si ce n'est dans leurs vaudevilles, où la phrase d'un chant donné a prescrit le rhythme des vers. Mais par les essais que j'en ai faits moi-même au gré d'un musicien habile, j'ose assurer que notre langue s'accommode facilement à cette formule de chant. On commence à le reconnaître ; on commence même à sentir que le charme de l'*air*, phrasé à l'italienne, manque à la scène de l'opéra français, pour l'animer et l'embellir, et lorsqu'on saura l'y employer avec intelligence et avec avantage, ainsi que le *duo* et le récitatif obligé, il en résultera pour l'opéra français sur l'opéra italien une supériorité que je ne crains pas de prédire. (Ceci est écrit il y a longtemps.)

Mais on aura toujours à regretter que les chefs-d'œuvre de Quinault soient privés de cet ornement ; et celui qui réussirait à les en rendre susceptibles, en conservant à ces poëmes leurs inimitables beautés, ferait plus qu'on ne saurait croire pour les progrès de la musique en France, et pour la gloire d'un théâtre où Quinault doit toujours régner.

Quelque mérite que l'on suppose à Lulli, la facilité, la no-

blesse, le naturel de son récitatif peuvent être imités, et dans tout le reste il n'est pas difficile d'être supérieur à lui. Mais rien peut-être ne remplacera jamais les poëmes de *Thésée*, de *Roland* et d'*Armide;* et toute nouveauté qui les bannira du théâtre nous laissera de longs regrets.

Le moyen le plus infaillible de nous rendre tout à coup passionnés pour une musique nouvelle, ce serait donc de l'adapter à ces poëmes enchanteurs; et ce n'est pas sans y avoir réfléchi que je crois cela très-possible.

Deux chefs-d'œuvre de M. Piccini ont vérifié mon pressentiment; et ce qu'on ne trouvait pas encore assez prouvé par ses opéras de *Roland* et d'*Atys*, il l'a démontré dans son *Iphigénie en Tauride*, sa *Didon* et sa *Pénélope*, savoir, que l'expression la plus tragique se concilie parfaitement avec la mélodie et le dessein d'un chant régulier et fini.

J'ai dit que l'égalité des vers n'était pas essentielle à la symétrie du chant; soit parce que deux vers inégaux peuvent avoir des mesures égales, et que le spondée, par exemple, qui n'a que deux syllabes, est l'équivalent du dactyle, qui en a trois; soit qu'il arrive aussi que le musicien, par des silences ou par des prolations, supplée au pied qui manque à un vers, pour égaler la longueur d'un autre; soit enfin parce que les phrases de chant qui ne sont pas correspondantes n'ont pas besoin d'avoir entre elles une parfaite égalité. Mais entre les membres symétriquement opposés d'une période, c'est une chose précieuse que l'égalité du mètre, et que l'identité des nombres, et l'auteur qui me sert de guide en fait avec raison un mérite à Métastase, à l'exclusion d'Apostolo Zéno. Voici l'exemple qu'il en cite, et cet exemple est une leçon :

L'onda che mormora
Fra sponda e sponda,
L'aura che tremola
Tra fronda e fronda,
E meno instabile
Del vestro cor.
Pur l'alme simplici
Dei folli amanti
Sol per voi spargono

Sospiri e pianti,
E da voi sperano,
Fede in amor.

Notre langue, il faut l'avouer, n'est pas assez dactylique pour imiter une pareille harmonie, mais avec une oreille juste et longtemps exercée aux formules du chant, un poëte français qui voudra bien se donner un peu de peine en composant les paroles d'un *air* y observera un rhythme assez sensible, une correspondance assez marquée d'un nombre à l'autre dans les parties symétriques, et assez d'analogie entre le mouvement du vers et le caractère du sentiment ou de l'image, pour donner lieu au musicien de concilier dans son chant l'unité du dessein, la vérité de l'expression, la précision des mouvements, et cette justesse des rapports qui dans les sons plaît à l'oreille, comme dans les idées elle plaît à l'esprit.

Je ne dois pourtant pas dissimuler l'avantage que les Italiens ont sur nous à cet égard; et le voici. Plus une nation est passionnée pour un art, plus elle lui donne de licences; de là vient que la musique italienne fait de la langue tout ce qu'elle veut; qu'elle combine les paroles d'un *air* comme bon lui semble, et les répète tant qu'il lui plaît. Notre langue est moins indulgente, et le sentiment de la mélodie n'a pas encore tellement séduit et préoccupé nos oreilles, que tout le reste y soit sacrifié. Nous voulons que la prosodie et le sens soient respectés dans le plus bel *air* : une syncope, une prolation, une inversion forcée altèrent en nous l'impression de la musique la plus touchante; et des paroles trop répétées nous fatiguent, quelque facilité qu'elles donnent aux modulations du chant. De là vient que l'*air* français, dans un petit cercle de paroles, peut difficilement avoir la même liberté, la même variété, la même étendue que l'*air* italien. Que faire donc? Laisser la musique à la gêne dans l'étroit espace de huit petits vers, à la simple expression desquels le chant sera servilement réduit, c'est lui ôter beaucoup trop et de sa force et de sa grâce. La musique pour émouvoir profondément l'oreille et l'âme a besoin, comme l'éloquence, de graduer, de redoubler, de graver ses impressions; à la première, ce n'est souvent qu'une émotion légère; à la seconde, l'âme et l'oreille, plus attentives,

seront aussi plus vivement émues; à la troisième, leur sensibilité, déjà fortement ébranlée, produit l'ivresse et le transport. Voilà pourquoi dans les symphonies, comme dans la musique vocale, le retour du motif a tant de charme et de pouvoir. Le vrai moyen de suppléer à la liberté que les Italiens donnent au chant de se jouer des paroles est donc de lui donner, dans les paroles même, des desseins plus développés et plus d'espace à parcourir. L'art du poëte consiste alors à faire de toutes les parties de l'*air*, par leur liaison, leur enchaînement, leur mutuelle dépendance, et par la facilité des passages et des retours d'une partie à l'autre, un ensemble bien assorti.

Les exemples que j'ai indiqués de l'alternative des passions dans un *air* à plusieurs desseins font entendre ce que je veux dire. Les modèles que M. Piccini nous en a donnés nous l'ont fait sentir encore mieux.

Mais je persiste à représenter que nous nous rendons beaucoup trop sévères à l'égard des répétitions, et qu'en réduisant la musique à une expression simple et fugitive nous lui ôterions une grande partie de sa force et de sa beauté. La musique a son éloquence, et cette éloquence consiste non-seulement à exprimer comme la parole, et mieux que la parole, le sentiment qui leur est commun, mais à le varier, à le développer, à lui donner par accroissement tous les caractères dont il est susceptible; et c'est là son grand avantage sur la simple déclamation.

De combien de manières une femme qui se croit trahie par un époux qu'elle aime ne dit-elle pas :

Perche tradir mi,
Sposo infedel?

D'abord c'est un reproche tendre; bientôt un reproche plus vif, plus douloureux et plus amer; enfin c'est de l'indignation, et dans l'expression variée de ces trois nuances de sentiment la musique peint les effets de la réflexion sur une âme où l'amour, la douleur, le dépit se succèdent. Rien de plus naturel sans doute, et rien de plus touchant.

De combien de façons encore une femme qui tremble pour les jours d'un époux adoré ne dit-elle pas :

Non vivo, non moro;
Ma provo un tormento
Di viver penoso,
Di luongo morir.

Or ce sont là les variétés, les nuances, les gradations que la musique exprime en répétant le mot sensible, avec ces accents imprévus que le génie trouve dans la nature, et dont lui seul semble avoir le secret.

Dans le récitatif et dans le dialogue, c'est l'intérêt de l'action qui domine, et rien ne doit la retarder; dans les situations où l'*air* trouve sa place, c'est de tel sentiment que l'on est occupé; et si on n'est pas ennemi de son plaisir, on laissera à la musique tous les moyens d'en rendre l'impression plus pénétrante et plus profonde. La simple déclamation a le choix de l'expression la plus touchante; mais elle n'en a qu'une : on ne lui permet pas de renchérir sur elle-même. Le chant a demandé à varier la sienne, à condition de la rendre plus belle et plus sensible par degrés; on lui a accordé cette licence; et quand l'oreille des Français aura mieux appris à goûter tous les charmes de la musique, ils seront aussi indulgents que les Italiens l'ont été. En éloquence et en poésie, l'amplification a son luxe comme en musique; ce luxe est vicieux. Mais l'orateur, le poëte, le musicien, n'ont tort d'amplifier l'expression que lorsqu'ils l'affaiblissent ou qu'ils ne la fortifient pas; et tant que celle du chant n'insiste que pour redoubler de chaleur, de véhémence, et d'énergie, il n'y a qu'un goût minutieux et faux qui puisse le trouver mauvais.

Il est à craindre, je l'avoue, qu'un pareil chant, au milieu de la scène, interrompant le dialogue, ne ralentisse l'action et ne refroidisse l'intérêt; et c'est pour cela que les Italiens l'ont presque toujours relégué, ou à la fin des scènes, ou dans les monologues; c'est communément là qu'un personnage, livré à lui-même, peut donner plus de développement à la passion qui l'agite, au sentiment dont il est occupé.

Mais au milieu même de la scène la plus vive et la plus rapide·

ment dialoguée, il est des circonstances où ces élans impétueux de l'âme, cette espèce d'explosion des mouvements qu'elle a réprimés, trouvent place, et loin de refroidir la situation y répandent plus de chaleur. Que devient alors, demandera-t-on, l'interlocuteur à côté duquel on chante? Ce qu'il devient dans une scène tragique, lorsque, emporté par une passion violente, le personnage qui est en scène avec lui l'oublie et se livre à ses mouvements. Que devient OEnone pendant le délire de Phèdre? que devient Électre ou Pylade pendant les accès de fureur où tombe Oreste? que devient Néoptolème à côté de Philoctète rugissant de douleur? Tout personnage vivement intéressé à l'action ne saurait être froid ni sans contenance sur la scène; soit que son interlocuteur parle ou chante, il le met en jeu, en l'affectant lui-même des passions dont il est ému; et s'il ne sait que faire alors, c'est qu'il manque d'âme ou d'intelligence.

Ce qui nuit le plus réellement à la chaleur de l'action, ce sont ces longs préludes et ces longs épilogues de symphonie qu'on nomme *ritournelles*. Quelquefois elles sont placées pour annoncer les mouvements de l'âme qui précèdent l'*air*, ou pour exprimer un reste d'agitation dans le silence qui le suit; mais en général ces libertés que se donne le musicien, pour briller aux dépens du poëte, font une longueur importune, et l'on ne saurait être trop ménager de cette espèce d'ornements. *Voy.* DUO, RÉCITATIF.

ALEXANDRIN. Ce vers, qu'on appelle *héroïque*, nous tient lieu du vers hexamètre, et à sa place nous l'employons dans la haute poésie; mais quant au nombre et au mètre, c'est au vers asclépiade latin que notre vers héroïque répond. Composé de douze syllabes ainsi que l'asclépiade, il en a la coupe et le rhythme, avec cette différence que le premier hémistische de l'asclépiade n'est pas essentiellement séparé du second par un repos dans le sens, mais seulement par une syllabe qui reste en suspens après le second pied; au lieu que dans le vers français, c'est dans le sens que doit être marquée la suspension de l'hémistische.

Plus le vers héroïque français approche de l'asclépiade par les nombres, et plus il est harmonieux. Or ces nombres peuvent s'imiter de deux façons, ou par des nombres semblables, ou par des équivalents.

On sait que les nombres de l'asclépiade sont le spondée et le dactyle, et que chacun de ces deux pieds forme une mesure à quatre temps. Ainsi, toutes les fois que le vers héroïque français se divise à l'oreille en quatre mesures égales, que ce soit des spondées, des dactyles, des anapestes, des dipyriques, ou des amphibraques, il a le rhythme de l'asclépiade, quoiqu'il n'en ait pas les nombres. *Voyez* NOMBRE.

Le mélange de ces éléments étant libre dans nos vers français, il les rend susceptibles d'une variété que ne peut avoir l'asclépiade, dont les nombres sont immuables. Cependant nos grands vers sont encore monotones; et cette monotonie a deux causes : l'une, parce qu'on ne se donne pas assez de soin pour en varier les césures; l'autre parce que, dans nos poëmes héroïques, les vers sont rimés deux à deux; et rien de plus fatigant pour l'oreille que ce retour périodique de deux finales consonnantes, répété mille et mille fois.

Il serait donc à souhaiter qu'il fût permis, surtout dans un poëme de longue haleine, de croiser les rimes, en donnant, comme a fait Malherbe, une rondeur harmonieuse à la période poétique. Peut-être serait-il à souhaiter aussi que, selon le caractère des images et des sentiments qu'on aurait à peindre, il fût permis de varier le rhythme et d'entremêler, comme a fait Quinault, le vers de huit avec celui de douze.

Corneille, dans sa vieillesse, essaya d'écrire la tragédie d'*Agésilas* en vers entremêlés et de différente mesure. Ce faible ouvrage n'était pas fait pour servir de modèle; l'essai ne fut point imité.

M. de Voltaire a croisé les vers de la tragédie de *Tancrède;* et au moins cette singularité n'a-t-elle pas nui au succès de la pièce, l'une des plus intéressantes du plus pathétique de nos poëtes.

Dans le conte charmant des *Trois Manières*, le même poëte a employé, avec choix, trois mètres différents, et analogues aux

caractères des personnages et des sujets. C'est là qu'en comparant le vers de dix syllabes à celui de douze il dit, dans le style de Despréaux :

Apamis raconta ses malheureux amours,
En mètres qui n'étaient ni trop longs ni trop courts.
Dix syllabes, par vers, mollement arrangées,
Se suivaient avec art, et semblaient négligées.
Le rhythme en est facile; il est mélodieux.
L'hexamètre est plus beau, mais parfois ennuyeux.

La plus petite suspension suffit au milieu du vers héroïque français pour le diviser en deux parties égales; c'est assez qu'il n'y ait pas, d'un hémistiche à l'autre, une continuité absolue dans le sens; mais indépendamment de ce repos, que la règle prescrit, les poëtes qui ont de l'oreille savent de temps en temps couper différemment le vers, pour en varier la cadence.

Je fuis. Ainsi le veut la fortune ennemie...
Je suis vaincu. Pompée a saisi l'avantage
D'une nuit qui laissait peu de place au courage.
(*Mithridate.*)

Voilà mon cœur. C'est là que ta main doit frapper.
Impatient déjà d'expier son offense,
Au-devant de ton bras je le sens qui s'avance.
Frappe. (*Phèdre.*)

C'est surtout dans la coupe des phrases, et dans l'heureux mélange des incises et des périodes, que consiste l'art de varier l'harmonie et le mouvement des vers *alexandrins;* et ce secret, qu'on ne peut expliquer, ne s'apprend bien qu'en lisant les bons poëtes, et surtout Racine et Voltaire. *Voyez* l'article VERS.

ALLÉGORIE. On n'a pas assez distingué l'*allégorie* d'avec l'apologue ou la fable morale.

Le mérite de l'apologue est de cacher le sens moral, ou la vérité qu'il renferme, jusqu'au moment de la conclusion, qu'on appelle *moralité.*

Le mérite de l'*allégorie* est de n'avoir pas besoin d'expliquer la vérité qu'elle enveloppe; elle la fait sentir à chaque trait par la justesse de ses rapports.

L'apologue, par sa naïveté, doit ressembler à un conte puéril, afin d'étonner davantage, lorsqu'il finit par être une grande leçon. Son artifice consiste à déguiser son dessein, et à nous présenter des vérités utiles sous l'appât d'un mensonge frivole et amusant. C'est Socrate qui joue l'homme simple, au lieu de se donner pour sage.

L'*allégorie*, avec moins de finesse, se propose, non pas de déguiser, mais d'embellir la vérité et de la rendre plus sensible. C'est, comme on l'a très-bien dit, *une métaphore continuée*. Or une qualité essentielle de la métaphore est d'être transparente; il fallait donc aussi donner pour qualité distinctive à l'*allégorie* cette clarté, cette transparence qui laisse voir la vérité, et qui ne l'obscurcit jamais.

Les détours, comme je l'ai dit, sont convenables à l'apologue; sans perdre son objet de vue, il feint de s'amuser et de s'égarer en chemin; il fait même quelquefois semblant de s'occuper sérieusement de détails qui n'ont aucun trait au sens moral qu'il se propose; c'est le grand art de la Fontaine.

Il n'en est pas de même de l'*allégorie;* on la voit sans cesse occupée à rendre son objet sensible, écartant, comme des nuages, tout ce qui altère la justesse de l'allusion et des rapports.

Quelquefois, dans l'apologue, la justesse des rapports est aussi précise que dans l'*allégorie;* mais alors, en se rapprochant de celle-ci, l'apologue s'éloigne de son vrai caractère, qui consiste à faire un jeu d'une leçon de sagesse, et à ne laisser apercevoir son but qu'au moment qu'on y est arrivé.

L'*allégorie* est quelquefois aussi une façon de présenter avec ménagement une vérité qui offenserait si on l'exposait toute nue; mais elle la déguise moins : c'est un conseil discrètement donné, mais dont celui qu'il intéresse ne peut manquer de sentir à chaque trait l'application. L'ode d'Horace tant de fois citée

O navis, referent in mare te novi fluctus,

en est l'exemple et le modèle. Entre un vaisseau et la répu-

blique, entre la guerre civile et une mer orageuse, tous les rapports sont si frappants, que les Romains ne pouvaient s'y méprendre; et la vérité n'eut jamais de voile plus fin ni plus clair.

Quintilien, en nous disant que l'*allégorie* renferme *un sens caché*, ajoute que ce sens *est quelquefois tout contraire à celui qu'elle présente d'abord;* mais il ne nous donne aucun exemple de cette contrariété, et je ne crois pas qu'il en existe. L'*allégorie*, par sa ressemblance et par la justesse de ses rapports, doit toujours laisser entrevoir la vérité qu'elle enveloppe. Son objet est manqué si l'esprit s'y trompe, ou si, satisfait d'en apercevoir la surface, il ne désire pas autre chose, et n'en pénètre pas le fond.

C'est ce qui arrive toutes les fois que l'*allégorie* peut être elle-même une vérité assez intéressante pour laisser croire que le poëte n'a voulu dire que ce qu'il a dit; car rien n'empêche alors l'esprit de s'y arrêter, sans rien soupçonner au delà; et c'est pourquoi il est souvent si difficile de décider si la fiction est allégorique, ou si elle ne l'est pas.

Que de l'exemple d'une action épique, il y ait quelque vérité morale à déduire (ce qui arrive naturellement sans que le poëte y ait pensé), le père le Bossu en infère que la fable du poëme épique est une *allégorie*, un apologue. Il va plus loin, il veut que la vérité morale soit d'abord inventée, qu'après cela on imagine un fait qui en soit la preuve et l'exemple, et qu'on ne nomme les personnages qu'après avoir disposé l'action. Assurément ce n'est pas ainsi qu'Homère et Virgile ont conçu l'idée et le plan de leurs poëmes.

Plutarque a raison de comparer les fictions poétiques aux feuilles de vigne sous lesquelles le raisin doit être caché; mais toutes les fois que le sujet en lui-même a son utilité morale, c'est un raffinement puéril que d'y chercher un sens mystérieux.

Ce n'est pas que dans les poëmes épiques, et particulièrement dans ceux d'Homère, il n'y ait bien des détails où *l'allégorie* est sensible; et alors la vérité voilée y perce de façon à frapper tous les yeux : telle est l'image des prières, tel est l'in-

génieux épisode de la ceinture de Vénus. Mais regarder l'*Iliade* comme une *allégorie* continue, c'est attribuer à Homère des rêves qu'il n'a jamais faits.

C'est particulièrement dans les présages, dans les songes, dans le langage prophétique, que les poëtes emploient l'*allégorie*. Dans l'*Iliade*, tandis qu'Hector et Polydamas attaquent le camp des Grecs, un aigle audacieux vole à leur gauche, tenant dans ses serres un énorme dragon, qui, palpitant et ensanglanté, ose combattre, se replie, et blesse son vainqueur. L'oiseau sacré laisse tomber sa proie.

C'est de cette image qu'Horace semble avoir pris la comparaison de l'aiglon avec le jeune Drusus : *Qualem ministrum fulminis alitem*, etc.

L'art de l'*allégorie* consite à peindre vivement et correctement, d'après l'idée ou le sentiment, la chose qu'on personnifie : comme la Renommée, dans l'*Énéide* de Virgile; l'Envie, dans les *Métamorphoses* d'Ovide et dans la *Henriade;* les Prières, dans l'*Iliade*, etc. Observons en passant que l'*allégorie* des *Prières a* été un peu altérée. Voici le sens d'Homère : La déesse du mal, *Até*, l'injure, parcourt le monde; elle est prompte, légère, audacieuse ; les *Lites*, les expiations, les prières la suivent d'un pas timide et chancelant, pour guérir les maux qu'elle a faits : voilà qui répond clairement, et à l'orgueil d'Agamemnon dans sa querelle avec Achille, et à l'humiliation où il est réduit dans l'ambassade qu'il lui envoie. Mais lorsque les *Lites* sont rebutées, elles s'élèvent jusqu'au trône de Jupiter, et le conjurent d'attacher *Até* à l'homme superbe et impitoyable qu'elles ont en vain supplié : voilà qui annonce l'indignation et les vœux des Grecs contre Achille, s'il ne se laisse pas fléchir. Il n'y a peut-être jamais eu d'*allégorie* ni plus belle, ni plus adroite, ni plus éloquemment employée que celle-ci.

Des modèles parfaits de l'*allégorie* en action sont la fable de *l'Amour et la Folie*, dans la Fontaine; l'épisode de la Haine dans l'opéra d'*Armide*; la Mollesse, dans *le Lutrin*. Mais quelque belle que soit *l'allégorie*, elle serait froide si elle était longue. Un poëme tout allégorique ne serait pas soutenable, eût-il d'ailleurs mille beautés. *Voyez* MERVEILLEUX.

Presque toute la mythologie des Grecs, comme celle des Égyptiens, est allégorique ; et ces fictions étaient peut-être, dans leur nouveauté, ce que l'esprit humain a jamais inventé de plus ingénieux ; mais à présent qu'elles sont rebattues, la poésie descriptive a bien plus de mérite et de gloire à peindre la nature toute nue qu'à l'envelopper de ces voiles depuis longtemps usés. Celui qui dirait aujourd'hui que le soleil va se plonger dans l'onde et se reposer dans le sein de Thétis, dirait une chose commune ; et celui qui, avec les couleurs de la nature, aurait peint le premier le soleil couchant, à demi plongé dans des nuages d'or et de pourpre, et laissant voir encore au-dessus de ses vagues enflammées la moitié de son globe éclatant ; celui qui aurait exprimé les accidents de sa lumière sur le sommet des montagnes, et le jeu de ses rayons à travers le feuillage des forêts, tantôt imitant les couleurs de l'arc-en-ciel, tantôt les flammes d'un incendie, celui-là serait aussi peintre et poëte.

Les emblèmes ne sont que des *allégories* que peut exprimer le pinceau. C'est ainsi qu'on a représenté le Nil la tête voilée, pour faire entendre que la source de ce fleuve était inconnue ; c'est ainsi que pour désigner la paix on a peint les colombes de Vénus faisant leur nid dans le casque de Mars. *Voyez* EMBLÈME.

C'est une idée assez heureuse, pour exprimer la crainte des maux d'imagination, que l'*allégorie* d'un enfant qui souffle en l'air des boules de savon, et qui, s'effrayant de leur chute, inspire la même frayeur à une foule d'autres enfants, sur qui ces boulets vont retomber. Ainsi les peintres, à l'exemple des poëtes, font quelquefois usage de ces fictions allégoriques, mais rarement avec succès.

Lucien nous a transmis l'idée d'un tableau allégorique des noces d'Alexandre et de Roxane : le peintre était Aétion. Son tableau, qu'il exposa dans les jeux Olympiques, fit l'admiration de la Grèce assemblée ; et Raphaël l'a dessiné tel que Lucien l'a décrit.

Le sonnet de Crudeli, pour les noces d'une dame de Milan, serait le sujet d'un joli tableau : c'est la Virginité qui parle à la nouvelle épouse.

Del letto nuzzial questa è la sponda :
Più non lice seguirti : Io parto : addio.

Ti fui compagna dall' età più bionda;
E per te gloria crebbe al regno mio.
Sposa e madre or sarai, se il ciel seconda
La nostra speme, ed il commun desio.
Già vezzegiando ti carpisce, e sfronda
Que' gigli Amor, che di sua mano ordio.
Disse, et disparve in un balen la dea;
E in van tre volte la chiamò la bella
Vergine, che di lei pur anche ardea.
Scese frattanto sfolgorando in viso
Fecondità, la man le prese, e di ella
Al caro sposo; e il duol cangiossi in riso [1].

Les philosophes eux-mêmes emploient souvent le style allégorique. Platon, que la nature avait fait poëte, exprime assez souvent ainsi les idées les plus sublimes. C'est lui qui a dit que la *divinité est située loin de douleur et de volupté*. On doit à Xénophon la belle *allégorie* du jeune Hercule entre la Volupté et la Vertu. Mais qui avait imaginé celle des Furies, nées du sang d'un père répandu par son fils, du sang de Célus, mutilé par Saturne? C'est là le sublime de l'*allégorie*. Cette façon de s'énoncer fait le charme du style de Montaigne. Dans ses écrits, l'idée abstraite ne se présente jamais nue: il voit tout ce qu'il pense; il peint tout ce qu'il dit.

Plus un peuple a l'imagination vive, plus l'*allégorie* lui est familière: c'est à cette faculté de saisir les rapports d'une idée abstraite avec un objet sensible, et de concevoir l'une sous la forme de l'autre, que l'on doit toute la beauté de la mythologie des Grecs; et à mesure que ce peuple ingénieux devient plus phi-

[1] « Te voilà arrivée au bord du lit nuptial. Il ne m'est plus permis de te suivre; je me retire: adieu. J'ai été ta compagne dans l'âge le plus tendre; et tu as donné un nouvel éclat à la gloire de mon empire. Tu seras épouse et mère, si le ciel seconde mon espérance et le vœu général. Je vois déjà l'Amour qui moissonne et qui effeuille en folâtrant les lis qu'il a cultivés lui-même. A ces mots, la déesse disparaît comme un éclair; et trois fois la rappelle en vain cette jeune beauté, qui brûle encore pour elle. Alors descend la Fécondité, avec un visage rayonnant; et, la prenant par la main, elle la présente à son jeune époux. Dès ce moment, les pleurs font place au doux sourire. »

losophe, ses *allégories* présentent un sens plus juste et plus profond. Quoi de plus beau, par exemple, que d'avoir fait Cérès l'inventrice des lois et la fondatrice des villes? Quoi de plus sage, dans les mœurs des Spartiates, que de sacrifier à Vénus armée?

Quoique l'*allégorie* semble être une façon de s'exprimer artificielle et recherchée, cependant elle est usitée même chez les sauvages. Quand ceux de l'Orénoque veulent témoigner à un étranger que son arrivée leur est agréable, le chef lui dit, dans sa harangue, qu'il a vu passer sur sa cabane un oiseau remarquable par la beauté de ses couleurs; ou qu'il a songé la nuit que les fruits de la terre périssaient par la sécheresse, et qu'il est survenu une pluie abondante qui les a ranimés.

Rien de plus naturel en effet, chez tous les peuples et dans toutes les langues, que d'emprunter ainsi les couleurs des choses sensibles pour exprimer, par analogie, des idées qui, sans cela, seraient vagues, faibles, confuses. Ce qui ne se peint point à l'imagination échappe aisément à l'esprit. *Voyez* IMAGE.

ALLÉGORIQUE. Un personnage *allégorique* est une passion, une qualité de l'âme, un accident de la nature, une idée abstraite personnifiée. Presque toutes les divinités de la fable sont *allégoriques* dans leur origine: la Beauté, l'Amour, la Sagesse, le Temps, les Saisons, les Éléments, la Paix, la Guerre, etc. Mais lorsque ces idées abstraites personnifiées ont été réellement l'objet du culte d'une nation, et que dans sa croyance elles ont eu une existence idéale, elles sont mises, dans l'ordre du merveilleux, au nombre des réalités; et ce n'est plus ce qu'on appelle des *personnages allégoriques*.

Il est vraisemblable que, dans le langage des premiers poëtes, l'allégorie fut la pépinière des dieux: l'opinion en prit ce qu'elle voulut pour former la mythologie, et laissa le reste au nombre des fictions.

Le même personnage est employé comme réel dans un poëme, et comme *allégorique* dans un autre, selon que le système re-

ligieux dans lequel ce personnage est réalisé convient ou non au sujet du poëme. Ainsi, par exemple, dans l'*Énéide* l'Amour est pris pour un être réel ; et dans la *Henriade* ce n'est qu'un être *allégorique*, de la même classe que la Politique et la Discorde.

Nos anciens poëtes ont porté à l'excès l'abus des personnages *allégoriques*. Le *Roman de la Rose* les avait mis en vogue. Dans ce roman, l'on voit en scène *Jalousie*, *Bel-Accueil*, *Faux-Semblant*, etc. Et, d'après cet exemple, on mettait sur le théâtre, dans les sotties et les mystères, le *tien*, le *mien*, le *bien*, le *mal*, l'*esprit*, la *chair*, le *péché*, la *honte*, *bonne compagnie*, *passe-temps*, *je bois à vous*, etc. Et tout cela était charmant ; et dans ce temps-là on aurait juré que de si heureuses fictions réussiraient dans tous les siècles.

Non-seulement on faisait des personnages, mais encore des mondes *allégoriques ;* et l'on traçait sur des cartes, de poste en poste, la route du Bonheur, le chemin de l'Amour : par exemple, on partait du port d'Indifférence, on s'embarquait sur le fleuve d'Espérance, on passait le détroit de Rigueur, on s'arrêtait à Persévérance, d'où l'on découvrait l'île de Faveur, où faisait naufrage Innocence. Ces curieuses puérilités ont été à la mode dans le siècle du bel esprit et du précieux ridicule. Le bon esprit les a réduites à leur juste valeur ; et on n'en voit plus que sur des écrans, ou dans quelques livres mystiques. C'est là que peut être placée l'*allégorie* du Temps et de la Fortune, jouant au ballon avec le globe du monde.

ALLUSION. Application personnelle d'un trait de louange ou de blâme.

Diogène reprochait à Platon de n'avoir jamais offensé personne. Grâce aux *allusions*, il est peu d'écrivains célèbres de nos jours qui aient le même reproche à craindre.

Rien de plus odieux sans doute que la satire personnelle ; et quoiqu'on puisse imaginer un degré de dépravation des mœurs publiques où le vice, impuni, toléré, allant partout la tête haute, ferait souhaiter qu'il s'élevât un homme pour l'insulter

en face et le flétrir, ce vengeur ne laisserait pas d'être encore un personnage détestable.

Que chacun dans la société se fasse raison par le mépris, et par un mépris éclatant, du vice insolent qui le blesse, rien de plus noble et de plus juste. Mais le métier d'exécuteur, quoique très-utile, est infâme; et s'il se trouvait un homme doué d'un génie ardent, d'une éloquence impétueuse, du don de peindre avec vigueur, et que cet homme eût commis un crime digne de la rigueur des lois, c'est lui qu'il faudrait condamner à la satire personnelle. *Voyez* SATIRE.

Mais autant la satire personnelle est odieuse, autant la satire générale des mauvaises mœurs est honnête. Celle-ci diffère de l'autre à peu près comme le miroir diffère du portrait : dans le miroir, malheur à celui qui se reconnaît : la honte n'en est qu'à lui seul.

La satire, me dira-t-on, porte avec elle une ressemblance. Il est vrai; mais cette ressemblance est celle du vice, à laquelle il dépend de vous qu'on ne vous reconnaisse pas.

C'est là cependant cette espèce de satire innocente et juste, qu'on trouve le moyen de rendre criminelle par la méthode des *allusions*.

On sait tout le chagrin qu'elles ont fait à Fénelon. Heureusement le vertueux Montausier fut flatté que l'on crût qu'il ressemblait au *Misanthrope;* heureusement il ne dépendit pas de quelques puissants personnages de faire brûler, comme ils l'auraient voulu, le *Tartufe* avec son auteur.

C'est une façon de nuire, aussi basse qu'elle est commune, que d'appliquer ainsi des traits, qui par eux-mêmes n'ont rien de personnel, pour faire un crime à l'écrivain de l'intention qu'on lui suppose. L'envie et la malignité y trouvent d'autant mieux leur compte, que c'est un fer à deux tranchants.

C'est par *allusion* que, dans la tragédie d'*Œdipe*, on voulut rendre répréhensibles ces vers :

> Nos prêtres ne sont pas ce qu'un vain peuple pense;
> Notre crédulité fait toute leur science.

Un jour, au spectacle, un de ces misérables qui sont payés

pour nuire, faisant remarquer un vers qui attaquait fortement je ne sais quel vice, s'écria que l'*allusion était punissable. Très-punissable*, lui dit quelqu'un qui l'avait entendu; *mais c'est vous qui la faites.*

L'*allusion* est surtout dangereuse lorsqu'elle rend personnelle aux souverains ou aux hommes en place une peinture générale des faiblesses et des erreurs où peuvent tomber leurs pareils. Malheur au gouvernement sous lequel il ne serait permis ni de blâmer le vice ni de louer la vertu!

Rien de plus effrayant alors, et de plus nuisible en effet pour les lettres, que cette manie des *allusions*. De peur d'y donner lieu, on n'ose caractériser avec force ni le vice ni la vertu; on se répand dans le vague; on glisse légèrement sur tout ce qui peut ressembler; on ne peint plus son siècle; on craint même souvent de peindre à grands traits la nature; on n'ose dire ni bien ni mal, que de loin, à perte de vue; et alors on mérite le reproche que Phocion faisait à l'orateur Léosthène, que ses propos ressemblaient aux cyprès, *qui sont*, disait-il, *beaux et droits, mais qui ne portent aucun fruit.*

Il serait digne des hommes en place de répondre aux vils délateurs qui leur dénoncent les traits de blâme qui peuvent les regarder, ce qu'un roi philosophe (Archélaüs, roi de Macédoine), sur qui quelqu'un, de sa fenêtre, avait laissé tomber de l'eau, répondit à ses courtisans, qui l'excitaient à l'en punir : *Ce n'est pas sur moi qu'il a jeté de l'eau, mais sur celui qui passait.* Cela seul serait noble et juste; et ce serait alors que l'homme de lettres, avec la franchise et la sécurité de l'innocence, pourrait blâmer le vice et louer la vertu, sans que personne prît la satire pour un affront ni l'éloge pour une insulte. *Voy.* SATIRE.

Quant aux *allusions* qu'on fait soi-même, en parlant ou en écrivant, c'est quelquefois ce qu'il y a de plus fin dans le langage et dans le style. Un soldat salue en espagnol le maréchal de Berwick. « Camarade, lui dit le maréchal, où as-tu appris l'espagnol? » — *A Almansa, mon général.*

On parlait de généalogie devant M. de Catinat. « Pour moi, dit-il en souriant, je descends de Catilina. » *De Caton*, monseigneur, lui répondit quelqu'un. L'heureuse repartie!

A la représentation d'une pièce nouvelle, que protégeait le grand Condé, on faisait du bruit au parterre. Le prince, qui était sur le théâtre, crut distinguer le cabaleur; et, le montrant du doigt, il dit : « Que l'on prenne cet homme-là. » Mais l'homme désigné se sauvant dans la foule : *On ne me prend point*, dit-il au prince : *je m'appelle Lérida.*

Un de nos ministres des finances ayant fait donner une déclaration qui alarmait le clergé, l'abbé C..... était un de ceux qui s'en plaignaient le plus hautement. « Vous sonnez le tocsin, » lui dit le ministre. *En êtes-vous surpris,* répondit l'abbé, *quand vous mettez le feu partout ?*

Catulus accusait de péculat, devant le peuple, un Romain appelé Philippe, lequel, l'interrompant, lui dit : « Tu aboies, Catulus. » *J'aboie*, répondit Catulus, *parce que je vois un voleur.* (Il faut savoir qu'en latin *catulus* veut dire, *un petit chien.*)

C'est un exemple ingénieux de cette justesse d'*allusion*, que le petit dialogue fait à l'installation du pape Urbain VIII, Barberin, dont les armoiries étaient des abeilles.

Gall. *Gallis mella dabunt, Hispanis spicula figent.*
Hisp. *Spicula si figant, emorientur apes.*
Ital. *Mella dabunt cunctis; nulli sua spicula figent :*
Spicula nam princeps figere nescit apum.

En voici une qui, dans son espèce, est aussi rare qu'elle est plaisante. Des chasseurs affamés n'avaient à leur dîner que des côtelettes fort dures. *C'est ici,* dit l'un d'eux, *le combat des voraces contre les coriaces.*

Euripide, et, mieux que lui, Racine indique, par *allusion*, l'objet du délire de Phèdre : c'est un trait de génie.

Dieux, que ne suis-je assise à l'ombre des forêts !
Quand pourrai-je, au travers d'une noble poussière,
Suivre de l'œil un char fuyant dans la carrière ?

C'est par *allusion* qu'Ulysse, dans le XIIIe livre des Métamorphoses, reproche à Ajax d'avoir eu dans sa famille un banni pour le crime de fratricide.

..... *Mihi Laërtes pater est; Arcelius, illi,*
Jupiter, huic; neque in his quisquam damnatus et exul.

L'*allusion* est propre surtout à la comédie et à la satire. L'une des plus comiques est celle que fait le Misanthrope à la querelle qu'il vient d'avoir avec Oronte.

On n'a point à louer les vers de messieurs tels.

Mais de tous les poëtes, la Fontaine est celui qui fait le plus d'*allusions*. Je ne parle pas de cette *allusion* générale, des animaux à nous, qui est de l'essence de l'apologue, je parle de mille traits répandus dans ses *Fables*, qui touchent plus expressément à quelque particularité de langage, de caractère, d'usage, de condition, de mœurs locales, d'opinion, d'érudition, etc.

Ratopolis était bloquée....
Thémis n'avait point travaillé,
De mémoire de singe, à fait plus embrouillé...
Don pourceau raisonnait en subtil personnage...
Certain renard *gascon*, d'autres disent *normand*...
Quand il eut *ruminé tout le cas dans sa tête*...
Le loup *en fait sa cour*, daube *au coucher du roi*,
Son camarade absent...
Le renard dit, branlant la tête,
Tels orphelins, seigneur, ne me font point pitié...
Faites-en *les feux* dès ce soir;
Et cependant viens recevoir
Le *baiser de paix* fraternelle...
Chacun fut de l'avis de *monsieur le doyen*...
Un lièvre, apercevant l'ombre de ses oreilles,
Craignit que quelque *inquisiteur*
N'allât *interpréter à cornes* leur longueur...
Miraud sur leur odeur *ayant philosophé*...
Le maître du logis en ordonne autrement...
J'ai passé les déserts; mais *nous n'y bûmes point*...
Je sais que *la vengeance*
Est un morceau de roi; *car vous vivez en dieux*...
Il leur apprit à leurs dépens,
Que l'on ne doit jamais avoir de confiance
En ceux qui sont *mangeurs de gens*...

Ces traits, dis-je, et une infinité d'autres, aussi fins et aussi rapides, réveillent en passant une multitude d'idées qui rendent

le plaisir de cette lecture inépuisable; et c'est, dans les *Fables* de la Fontaine, un genre d'agrément dont Ésope et Phèdre n'avaient pas soupçonné que l'apologue fût susceptible.

AMATEUR. Ce serait une classe d'hommes précieuse aux arts et aux lettres, que celle qui, par un goût naturel, plus ou moins éclairé mais sincère et juste, jouirait de leurs productions, s'intéresserait à leur gloire, et, selon ses divers moyens, encouragerait leurs travaux. C'est réellement ainsi qu'un petit nombre d'âmes sensibles aiment les lettres et les arts, sans que la vanité s'en mêle. Heureux l'écrivain qui peut avoir de pareils *amateurs* pour conseils et pour juges! Non-seulement ils l'éclairent sur les fautes qui lui échappent; mais, comme il les a sans cesse présents devant les yeux en écrivant, il en devient plus difficile et plus sévère envers lui-même; et le pressentiment de leur goût règle et détermine le sien. Despréaux avait pour amis le prince de Conti, le marquis de Tresmes, Bossuet, Bourdaloue, Arnauld, l'abbé de Châteauneuf, le président de Lamoignon, d'Aguesseau, depuis chancelier: ils étaient pour lui ce qu'étaient pour Térence Lélius et Scipion. Aussi Térence et Despréaux sont-ils les écrivains les moins négligés de leurs siècles. Le goût de Despréaux, formé à cette école, put former celui de Racine; et en lui apprenant à écrire pour le petit nombre, il lui apprit à écrire pour la postérité.

Mais la foule des *amateurs* est composée d'une espèce d'hommes qui, n'ayant par eux-mêmes ni qualités ni talents qui les distinguent, et voulant être distingués, s'attachent aux arts et aux lettres comme le gui au chêne ou le lierre à l'ormeau.

Cette espèce parasite n'apporte dans ce commerce que de la vanité, de fausses lumières, des prétentions ridicules, et des manœuvres souvent déshonorantes, toujours désolantes pour les lettres et pour les arts. Juges superficiels et tranchants, leur manie est de protéger; et comme les grands talents sont communément accompagnés d'une certaine élévation d'âme, qui répugne aux protections vulgaires, qui les repousse, ou du moins les néglige, ces faux *amateurs* ne trouvent que dans l'extrême

médiocrité la complaisance, l'adulation, la bassesse qui leur convient : ils protégent donc ce qui se présente, n'ayant pas à choisir ; et de là les brigues, les cabales pour élever leurs esclaves au-dessus des hommes libres, qu'ils détestent, parce qu'ils en sont méprisés. Ils ne peuvent leur ôter la gloire, mais ils n'ont que trop souvent assez de crédit pour leur dérober tous les autres prix du talent.

C'est encore pis lorsqu'ils s'attachent à un homme de génie, pour se donner une existence et un reflet de considération : ils se constituent ses valets les plus bassement dévoués ; ils se passionnent pour lui d'un fanatisme de commande, et d'un enthousiasme froidement outré ; ils couvrent de ce zèle toutes leurs haines pour les autres talents, ils semblent les traîner aux pieds de leur idole ; et en feignant d'élever un grand homme, de qui leur culte est méprisé, ils croient mettre au-dessous d'eux tout ce qui est au-dessous de lui. Ils se permettent pour lui, à son insu et à sa honte, des manéges dont il n'a pas besoin, et dont il rougirait ; ils croient devoir étouffer des rivaux qu'il n'a pas à craindre : ils lui attribuent la bassesse de leurs pensées et de leurs sentiments ; sont pour lui envieux, fourbes, méchants, et lâches ; le rendent lui-même suspect d'être l'instigateur et le complice de leurs pratiques odieuses ; et le déshonorent, s'il est possible, en affectant de le servir.

A l'égard des lettres, l'*amateur* s'appelle plus communément *connaisseur* ; et malheur au siècle où cette engeance abonde ! Ce sont les fléaux des talents et du goût ; ils veulent avoir tout prévu, tout dirigé, tout inspiré, tout vu, revu et corrigé. Ennemis irréconciliables de qui néglige leurs avis, et tyrans de qui les consulte, leurs décisions sont des lois qu'ils font un crime à l'écrivain de n'avoir pas religieusement observées. Tous les succès sont dus à leurs conseils, et tous les revers sont la peine de n'avoir pas voulu les croire. Mais en les écoutant on n'en est pas plus sûr de se les rendre favorables, et ce qu'ils ont approuvé la veille avec le plus d'enthousiasme, ils le condamnent le lendemain, si le public ne le goûte pas. *Le public a raison ; ils ont pensé de même, ils ont prédit que cela déplairait ; on n'a pas voulu les entendre.* Les plus adroits, lorsqu'ils sont consul-

tés, gardent sur les endroits critiques un silence mystérieux, ou prononcent comme les oracles, en se ménageant, par l'ambiguïté de leurs réponses, les deux envers d'une opinion qu'ils laissent flotter jusqu'à l'événement, afin de ne jamais se compromettre.

En fait de musique, de peinture, etc., l'*amateur* ne s'érige qu'en juge du talent, et ce n'est là qu'un demi-mal; mais en fait de littérature, il croit rivaliser avec le talent même, et en est jaloux en secret. Il n'est pas possible de se croire peintre, musicien, statuaire, si on ne l'est pas: mais pourquoi l'*amateur* ne serait-il pas bel esprit autant et plus que l'écrivain? S'il ne produit rien, ce n'est pas le talent, c'est la volonté qui lui manque; il aurait fait au moins ce qu'il a inspiré, s'il eût voulu s'en donner la peine.

De là ce sentiment d'envie contre les talents qui s'élèvent, et cette haine des vivants qui lui fait exalter les morts. « Qui plus que moi, vous dira-t-il, est passionné pour les lettres? Voyez avec quelle chaleur je me transporte d'admiration pour ces hommes de génie, qui, malheureusement, ne sont plus! » Ils ne sont plus; mais s'ils étaient encore ils auraient à ses yeux le tort de s'élever sans lui, de briller devant lui, de l'offusquer, de lui faire sentir une supériorité humiliante: autant de crimes pour la vanité.

Ainsi les prétendus amis des lettres ne sont rien moins, le plus souvent, que les amis de ceux qui les cultivent. Les vrais amis des talents sont ceux qui les jugent par sentiment et sans prétendre les juger; qui ne demandent qu'à jouir, qu'à être amusés, éclairés, ou agréablement émus, qui, sans connaître l'homme, s'en tiennent à l'ouvrage, en profitent s'il est utile, s'en amusent s'il est amusant, et n'ont point la cruelle et ridicule vanité d'être jaloux du bien qu'il leur fait, ou envieux du plaisir qu'il leur cause.

Plistarque, fils de Léonidas, apprenant qu'un homme connu pour être envieux et méchant, disait du bien de lui, répondit: *Il me croit donc mort?*

Le seul moyen pour les gens de lettres de capituler avec l'amour-propre de l'*amateur* à prétentions serait donc de s'ense-

velir, je veux dire, de vivre obscurs et retirés; en sorte que dans le monde il ne rencontrât que leurs livres, et qu'il n'eût jamais avec leur personne ni débats d'opinions, ni assaut de raison, de goût et de lumières, ni aucune espèce de rivalité à soutenir; alors, sa vanité n'ayant rien à démêler avec eux face à face, il leur pardonnerait peut-être une existence idéale qui ne lui ferait plus d'ombrage. Mais s'il les trouve dans le monde; s'il les y voit estimés, applaudis; s'ils lui enlèvent l'attention; si leur esprit a quelquefois le malheur d'éclipser le sien; s'ils ont surtout un caractère qui ne se plie pas assez aux complaisances, aux déférences, aux adulations qu'il exige, ils sont perdus dans son opinion; ils peuvent compter sur sa haine; il les dénonce comme des hommes d'une présomption, d'un orgueil, d'une arrogance insupportable, comme des hommes qu'on ne peut trop rabaisser et humilier. Il les a soupçonnés de croire valoir mieux que lui, c'est assez; il affirmera qu'ils n'estiment rien tant qu'eux-mêmes; que, du côté des rangs et des conditions, ils n'admettent à leur égard nulle espèce d'inégalité, et que, du côté des talents, ils pensent avoir surpassé tout ce qu'il y a de plus illustre. Sur ces deux points, il leur attribue toutes les sottises qu'il imagine; et il a bien de quoi en être libéral.

Je ne serais donc pas surpris que dans un siècle où les gens de lettres se seraient trop répandus, et où cette espèce d'envieux secrets, et honteux de l'être, se serait trop multipliée, ce fût la principale cause de l'animosité qu'un certain monde aurait conçue contre les talents littéraires, et de la protection clandestine et sourde que l'on accorderait à leurs plus insolents et plus vils détracteurs.

AMÉNITÉ. C'est, dans le caractère, dans les mœurs, ou dans le langage, une douceur accompagnée de politesse et de grâce. L'*aménité* prévient, elle attire, elle engage, elle fait souhaiter de vivre avec celui qui en est doué.

Un peuple sauvage peut avoir de la douceur; mais l'*aménité* n'appartient qu'à un peuple civilisé.

La société des hommes entre eux, et sans les femmes, au-

rait trop de rudesse ; ce sont elles qui, par l'émulation d'agréments qu'elles leur inspirent, leur donnent de l'*aménité*.

Aménité se dit aussi, et dans le même sens, du style d'un écrivain ; et cette qualité convient particulièrement au familier noble et aux ouvrages de sentiment. Le style d'Ovide, celui d'Anacréon, celui de Fontenelle est plein d'*aménité*. On peut aussi le dire du style héroïque ; et c'est une des qualités de la prose de *Télémaque*.

Un modèle d'*aménité*, chez les anciens, ce sont les dialogues de Cicéron sur l'orateur. Il n'y eut jamais d'entretien littéraire plus animé ; il n'y en eut jamais de plus doux ; c'est à la fois un monument d'éloquence et d'urbanité. Qui peut, en lisant ces dialogues, ne pas sentir un désir très-vif d'être sous ce platane, sous ce portique de Tusculum, où les plus éloquents des Romains s'expliquent sur leur art, chacun avec une modestie aimable en parlant d'eux-mêmes, et avec une estime sentie et motivée, quelquefois avec un enthousiasme sincère, quand ils parlent de leurs rivaux? Partout de la chaleur, partout de la lumière. C'est enfin, ce qui est si rare, de la contrariété sans aigreur et sans amertume, de la politesse sans fard, de la louange sans fadeur. Que n'avons-nous sur l'art du théâtre un pareil entretien entre Corneille, Molière et Racine, composé par Voltaire! cet ouvrage apprendrait aux jeunes gens à travailler et à disputer.

AMPLIFICATION. Manière de s'exprimer qui agrandit les objets ou qui les diminue. Cette définition d'Isocrate a été contestée, et on la croit désavouée par Cicéron ; mais on se trompe ; c'est dans ce même sens que Cicéron nous dit que l'*amplification* est le triomphe de l'éloquence. *Summa autem laus eloquentiæ amplificare rem ornando : quod valet non solum ad augendum aliquid et tollendum altius dicendo, sed etiam ad extenuandum atque abjiciendum.* De Orat. l. II [1].

[1] « Le grand mérite de l'éloquence est d'amplifier les choses en les ornant ; et cet art d'agrandir un objet et de l'élever au-dessus de lui-même sert aussi à le diminuer et à le rabaisser. »

Et quoique Aristote distingue ces deux effets de l'éloquence, il les met de pair à côté l'un de l'autre, comme un seul et même secret de l'art. Mais cet art-là serait, dit-on, celui d'un sophiste ou d'un déclamateur. Colonia, dans sa *Rhétorique*, a fait cette observation, et on l'a répétée.

Pour y répondre, observons d'abord qu'*agrandir* n'est pas tout à fait synonyme d'*exagérer*. Le développement d'une idée, ou son accroissement par une aggrégation d'idées incidentes, une comparaison qui la fortifie, un contraste qui la rend plus saillante, une gradation qui l'élève; tout cela, dis-je, l'agrandit, sans en exagérer l'objet. Alors *amplifier* n'est pas donner aux choses une grandeur fictive, mais toute leur grandeur réelle. On peut de même, par la diminution, ne les réduire qu'à leur valeur. L'un et l'autre sera sensible dans une fable de la Fontaine.

Un mal qui répand la terreur,
Mal que le Ciel, en sa fureur,
Inventa pour punir les crimes de la terre,
La peste, etc.

C'est là ce qu'on appelle *amplifier* pour *agrandir*.

L'âne vint à son tour, et dit : J'ai souvenance
Qu'en un pré de moines passant,
La faim, l'occasion, l'herbe tendre, et, je pense,
Quelque diable aussi me poussant,
Je tondis de ce pré la largeur de ma langue.

C'est là ce qu'on appelle diminuer en amplifiant; et, par ces deux exemples, on voit que l'*amplification* est si bien compatible avec la vérité, avec la sincérité même, qu'elle se trouve dans le récit le plus simple et le plus naïf.

Observons de plus que, lorsque c'est l'enthousiasme ou la passion qui exagère, comme fait l'indignation, l'admiration, la douleur, l'*amplification* est encore sincère, quoiqu'elle excède la vérité; car l'orateur s'exprime comme il sent, et si le sentiment qui l'anime est louable, son éloquence est sans reproche. Il n'est pas obligé d'être calme, impassible, et modéré comme le juge; c'est à celui-ci à réduire l'*amplification* aux termes de la vérité.

Observons enfin, que lors même que de propos délibéré l'orateur grossit ou atténue, relève ou rabaisse l'objet de l'*amplification*, comme fait Cicéron pour aggraver le crime de Verrès : *Facinus est vincire civem romanum; prope parricidium necare; quid dicam, in crucem tollere ?* [1] ou pour laver Milon et ses esclaves du meurtre de Clodius : *Fecerunt id servi Milonis, neque imperante, neque sciente, neque præsente domino, quod suos quisque servos in tali re voluisset* [2]; observons, dis-je, qu'alors même, si l'on garde la vraisemblance, on manquera aux règles de la bonne foi, mais non à celles de l'éloquence; et sans parler des avocats modernes, il faut avouer que c'était là toute la religion des anciens; le succès, le gain de leur cause, et le salut de leur client. *Voyez* ORATEUR et BARREAU.

Le grand vice de l'*amplification*, du côté de l'art, c'est d'en dire plus que l'orateur n'en peut lui-même penser et croire. En perdant jusqu'à l'apparence de la sincérité, il perd l'estime de ses juges, souvent même, comme Longin l'observe, il les blesse et les indispose; car ils prennent son impudence pour une marque de mépris.

Réduisons-nous donc à distinguer deux sortes d'*amplification* : l'une, déclamatoire et mauvaise, qui outrepasse visiblement les bornes de la vérité; l'autre, qui se renferme dans celles de la vraisemblance, et qui est la seule oratoire. *Voyez* VÉRITÉ RELATIVE, HYPERBOLE.

Ainsi, pour l'orateur, amplifier ce n'est qu'exposer amplement la vérité, ou ce qui lui ressemble, soit pour frapper plus vivement l'esprit ou l'âme de l'auditeur d'une impression qui nous est favorable; soit pour y affaiblir, ou pour en effacer une impression qui nous est contraire.

« En divisant une chose, dit Aristote, on l'agrandit par le seul développement de ses parties (et il le dit encore des circonstances qui la distinguent). « Plus une action est difficile et rare,

[1] « C'est un crime que de charger de fers un citoyen romain; c'est presque un parricide que de le mettre à mort : qu'est-ce donc que de le mettre en croix? »

[2] « Les esclaves de Milon firent, sans l'ordre de leur maître, à son insu, en son absence, ce que chacun aurait voulu qu'en pareille rencontre eussent fait ses esclaves. »

plus elle est grande. Comme si quelqu'un a exécuté une entreprise au-dessus de ses forces, au-dessus de son âge, au-dessus de ses pareils, seul, ou le premier, ou avec peu de secours, et surtout s'il a fait ce qu'il y avait de plus important, et s'il l'a fait souvent de même. » Voilà des formules d'*amplification* que la vérité même avoue.

C'était là le grand art des anciens orateurs ; et ils en convenaient eux-mêmes : *Summa laus eloquentiæ amplificarerem ornando.* (De Orat. l. III.) C'était là qu'ils se permettaient les expressions les plus hardies, et presque celles des poëtes. *Verba prope poëtarum.* (De Orat. l. I.) C'était à ce grand caractère que l'homme éloquent se distinguait de l'homme simplement disert [1].

C'était par cette plénitude, par cette abondance de pensées et d'expressions, que le style de l'orateur s'élevait au-dessus du style *subtil, aigu,* mais *effilé, mince, concis, aride, exténué,* des philosophes. C'était enfin par là que l'éloquence différait de cette *plaidoirie aigre et litigieuse,* dont le langage était *trivial, sec et pauvre,* tandis que celui de l'éloquence était enrichi d'une foule de connaissances, et d'une affluence de choses pareilles à l'abondance qu'on faisait arriver des extrémités de l'empire, pour nourrir le peuple romain [2].

Telles étaient, pour l'éloquence grecque et romaine, les sources de l'*amplification.* C'était à des hommes à qui les monuments de l'antiquité, ses exemples, ses mœurs, ses lois, ses usages étaient connus ; à qui l'histoire de leurs ancêtres était présente à la pensée ; qui sortaient des écoles de la philosophie pleins des idées les plus profondes de morale et de politique, analysées, discutées, agitées dans tous les sens, qui s'étaient nourris de la lecture, non-seulement des orateurs célèbres, mais des poëtes

[1] *Dissertum, qui posset satis acute ac dilucide, apud mediocres homines, ex communi quadam hominum opinione dicere ; eloquentem vero qui mirabilius et magnificentius augere posset atque ornare quæ vellet, omnesque omnium rerum quæ ad dicendum pertinerent fontes animo ac memoria contineret.* (De Orat. l. I.)

[2] *Instrumentum hoc forense litigiosum, acre, tractum ex vulgi opinionibus, exiguum sane atque mendicum est... Apparatu nobis opus est, et rebus exquisitis undique et collectis, accersitis, comparatis, ut tibi, Cæsar, faciendum est ad annum.* (De Orat. l. III.)

éloquents; qui avaient traduit, commenté de mémoire ou par écrit, dans leur jeunesse, les plus beaux modèles de l'élocution ou oratoire ou poétique; c'était à de tels hommes, dis-je, que l'art d'étendre, d'agrandir, d'élever les idées, devenait comme naturel. Ils l'employaient dans l'exorde pour se concilier les esprits; dans l'exposition et la preuve, pour fortifier leurs moyens et affaiblir ceux de l'adversaire; dans la narration, pour la rendre intéressante et persuasive à leur avantage; dans la définition, pour la graver plus avant dans l'esprit des juges, et la soustraire à la discussion d'une logique rigoureuse : *Etenim definitio, primum reprehenso verbo uno, aut addito, aut dempto, sæpe extorquetur e manibus* [1]. (De Orat. l. II.) Ils l'employaient surtout quand il s'agissait d'émouvoir. *Eæque causæ sunt ad augendum et ad ornandum gravissimæ atque plenissimæ, quæ plurimos exitus dant... ut... animorum impetus... aut impellantur aut reflectantur* [2]. (De Orat. l. II.) Et pour la louange et le blâme, ils la regardaient comme le don suprême, le talent propre de l'orateur : *Nihil est enim ad exagerandam et amplificandam orationem accommodatius, quam utrumque horum (laudandi et vituperandi) cumulatissime facere posse* [3]. (De Orat. l. II.)

Or, qu'on me dise comment cet art, le triomphe de l'éloquence, *una laus et propria oratoris maxima*, peut être à la portée des écoliers de nos colléges. Qu'on me dise quels sont les faits, quelle est l'espèce de questions politiques ou morales dont un rhétoricien soit assez pleinement instruit pour l'amplifier de lui-même par l'accumulation des circonstances, des accidents, des conséquences, des exemples, des causes, des effets, des ressemblances, des contrastes; par les comparaisons et les gradations du plus au moins, du moins au plus; par l'énumération des parties,

[1] « Car il ne faut souvent que reprendre un mot dans la définition, ou en ajouter, ou en retrancher un, pour nous arracher cette arme de la main.

[2] « Les causes dans lesquelles l'art d'agrandir et d'orner trouve le plus de gravité et de plénitude sont celles qui présentent le plus d'événements propres à exciter les passions ou à les réprimer. »

[3] « Rien n'est si favorable à l'*amplification* que ces deux genres d'éloquence, la louange et le blâme, lorsqu'on est en état d'en accumuler les moyens.

et par ces développements de qualités et de rapports que les rhéteurs ont appelé *un amas* de définitions.

La bonne manière, je crois, d'exercer à l'*amplification* les disciples de l'éloquence, c'est d'abord de leur en faire lire les modèles à haute voix, et de les laisser, après la lecture, se retracer de souvenir, par écrit, dans une autre langue, ce qu'ils en auront retenu. Que si l'on veut, sur un sujet donné, qu'ils composent d'après eux-mêmes, au moins faut-il les y avoir préparés par des études préliminaires et relatives au sujet.

Mais avant que d'en venir là, et tandis qu'ils seront encore attachés au modèle, qu'on prenne soin de le choisir, qu'on se souvienne qu'il s'agit de la partie la plus développée, la plus majestueuse de l'éloquence; et qu'on n'en donne pas pour exemple un mot de Sénèque, ou une épigramme de Martial.

Est-ce une *amplification* que ce vers de Virgile où il peint en deux mots les chevaux de Turnus?

Qui candore nives anteirent, cursibus auras [1].

En est-ce une que cette métaphore prise des flots, pour exprimer le trouble du cœur de Didon?

Magnoque irarum fluctuat æstu [2].

Quoi qu'en dise Quintilien, ce n'est point, dans Homère, amplifier l'idée de la force de ses héros, que d'exagérer le poids de leurs armes; ce n'est point amplifier l'idée de la beauté d'Hélène, que de faire changer à sa vue l'indignation des vieillards troyens en une tendre admiration. Cette manière d'agrandir est une hyperbole passagère; l'*amplification* demande un développement orné.

Une *amplification* poétique est cette peinture sublime de l'état de Didon lorsqu'elle a résolu sa mort:

At trepida, et cœptis immanibus effera Dido,
Sanguineam volvens aciem, maculisque trementes
Interfusa genas, et pallida morte futura,

[1] « Qui surpassaient la neige en blancheur, et les vents en vitesse. »
[2] « Son cœur est agité du grand orage de sa colère. »

Interiora domus irrumpit limina, et altos
Conscendit furibunda rogos, ensemque recludit
Dardanium, non hos quæsitum munus in usus [1].

Une *amplification* poétique, dans Homère, est cette circonstance ajoutée à l'ébranlement de la terre sous le trident de Neptune.

L'enfer s'émeut au bruit de Neptune en furie :
Pluton sort de son trône; il pâlit; il s'écrie;
Il a peur que ce dieu, dans cet affreux séjour,
D'un coup de son trident ne fasse entrer le jour.

Une *amplification* oratoire, c'est l'éloge de César, dans la harangue pour Marcellus, et dans cet éloge la comparaison de la gloire de vaincre avec celle de pardonner.

Une *amplification* bien plus sublime encore, dans l'oraison pour Ligarius, c'est l'éloge de la clémence.

Mais en nous occupant de l'*amplification* qui agrandit, n'oublions pas celle qui diminue. Écoutons Phèdre excusant le crime de son amour pour Hippolyte.

Toi-même, en ton esprit rappelle le passé.
C'est peu de t'avoir fui, je t'ai chassé :
J'ai voulu te paraître odieuse, inhumaine.
Pour mieux te résister, j'ai recherché ta haine.
De quoi m'ont profité mes inutiles soins ?
Tu me haïssais plus, je ne t'aimais pas moins.
Tes malheurs te prêtaient encor de nouveaux charmes.
J'ai langui, j'ai séché dans les feux, dans les larmes.
Il suffit de tes yeux pour t'en persuader,
Si tes yeux un moment pouvaient me regarder.

Ecoutons Cicéron diminuant le tort du jeune Cœlius, d'avoir fréquenté une femme perdue; non pas en alléguant, comme le dit Quintilien, qu'il n'a fait que *la saluer un peu trop familièrement;* car ce n'est point là sa défense, et Quintilien s'est

[1] « Didon, tremblante et l'esprit troublé de son effroyable dessein, roulant des yeux rougis de sang, tout le visage frémissant et semé de taches livides, et portant sur le front la pâleur de sa mort prochaine, sort égarée de son palais, monte sur le bûcher, tire l'épée du Troyen, cette épée dont elle-même lui avait fait don pour un tout autre usage. »

trompé ; mais en avouant sans détour la liaison la plus intime de Cœlius avec Clodia, et en attribuant aux mœurs du temps ce dérèglement d'un jeune homme. « Romains, dit-il, la sévérité des mœurs de nos ancêtres n'existe plus que dans les livres : les livres mêmes où elle est décrite ont vieilli et sont oubliés. Tous les sages n'ont pas regardé comme incompatibles la dignité et la volupté. La nature a des attraits auxquels la vertu même résiste difficilement; elle présente à la jeunesse des sentiers si glissants, qu'il est bien difficile de n'y pas faire quelque chute. Ne regardons plus cette ancienne route de la sagesse, si peu fréquentée aujourd'hui, qu'elle est remplie de buissons. Accordons quelque chose à l'âge. Que la jeunesse ait quelque licence. Ne refusons pas tout à ses plaisirs; que cette exacte et droite raison ne domine pas toujours; que l'ardeur du désir, que la volupté quelquefois en triomphe. Qu'un jeune homme se dispense d'avoir de la pudeur, pourvu qu'il revienne de temps en temps à ses affaires domestiques, à celles du public, à celles de l'État. Après tout, il s'est vu de notre temps, et du temps de nos pères, et du temps même de nos aïeux, nombre de très-grands hommes, de très-illustres citoyens, qui, après avoir passé la jeunesse la plus brûlante du feu des passions, ont montré dans un âge plus mûr et plus solide les plus éclatantes vertus. »

C'est une chose assez étrange que d'entendre Cicéron faire l'apologie du libertinage; mais au barreau tout moyen était bon, pourvu qu'il fût bon à la cause.

L'*amplification* est l'âme de l'éloquence de Cicéron, moins serrée, moins énergique, mais plus somptueusement ornée que celle de Démosthène. Cependant, après les exemples de l'orateur romain dans l'art d'amplifier; après ses péroraisons pour Muréna, pour Ligarius, pour Milon, et toutes celles où il déploie une éloquence pathétique; après celle pour Sextius, où, de la condition d'un homme de bien dans les grandes places, il fait une *amplification* si affligeante et malheureusement si ressemblante à la vérité; après ces accusations contre Verrès, où l'on voit le crime renchérir sur le crime : *Non enim furem, sed raptorem; non adulterum, sed expugnatorem pudicitiæ; non sacrilegum, sed hostem sacrorum religionumque; non sicarium,*

sed crudelissimum carnificem civium sociorumque in vestrum judicium adducimus [1]; après ces invectives amplifiées contre Catilina, contre Pison, contre Antoine; après tous ces modèles d'*amplification*, et tant d'autres dont l'orateur romain abonde, on en peut voir encore dans Démosthène de belles et grandes leçons.

L'éloquence de celui-ci, presque toute adonnée aux affaires publiques, est plus austère et moins variée; mais il ne laisse pas d'y employer à propos cet art d'orner et d'agrandir. On peut le voir dans ce plaidoyer où, se disculpant du malheur de la bataille de Chéronée et du conseil qu'il avait donné de faire la guerre à Philippe, il jure, non pour engager les Athéniens à la renouveler encore, comme l'a cru Longin : car Philippe était mort, et Alexandre avait soumis l'Asie; mais, comme je l'ai dit, pour se justifier d'avoir conseillé cette guerre; il jure par les mânes des grands hommes qui, pour la défense de la liberté, sont morts dans les batailles de Marathon, de Platée, de Salamine et d'Artémise, et qui reposent dans les tombeaux publics, il jure, dis-je, qu'en se dévouant pour le salut du reste de la Grèce, les Athéniens n'ont point failli, et n'ont fait que suivre en cela les exemples de leurs ancêtres.

C'est là qu'après avoir justifié et ses conseils dans la tribune, et sa conduite dans les affaires, Démosthène termine ainsi son éloquente apologie : « Après cela, vous me demandez, Eschine, pour quelles vertus je prétends qu'on me décerne des couronnes. Moi, sans hésiter, je réponds : Parce qu'au milieu de nos magistrats et de nos orateurs, que Philippe et Alexandre ont universellement corrompus, à commencer par vous, je suis le seul que ni conjonctures délicates, ni paroles engageantes, ni promesses magnifiques, ni crainte, ni faveur, ni rien au monde, n'a jamais pu pousser ni induire à rien relâcher de ce que je croyais favorable aux droits et aux intérêts de la patrie, parce qu'autant de fois que j'exposai mon avis, ce ne fut jamais

[1] « Ce n'est pas un voleur, c'est un déprédateur; ce n'est pas un adultère, c'est le persécuteur de la pudicité; ce n'est pas un sacrilége, c'est l'ennemi déclaré de la religion et des autels; ce n'est pas un assassin, c'est le bourreau le plus cruel de nos citoyens et de nos alliés, que nous amenons devant vous. »

comme vous, en mercenaire, qui, semblable à une balance, penche du côté qui reçoit le plus; mais qu'éternellement un esprit droit, juste et incorruptible dirigea toutes mes démarches; parce qu'enfin, appelé plus qu'aucun homme de mon temps aux premiers emplois, je les exerçai tous avec une religion scrupuleuse et une parfaite intégrité : c'est pour cela que je demande qu'on me décerne des couronnes. »

La manière dont Démosthène agrandit les objets ne tient jamais à l'imagination; elle consiste à donner à ses raisonnements de l'ampleur, de la force et de la dignité. Il étend moins qu'il n'approfondit; il grave au lieu de peindre; et, pour changer d'image, il déploie ses bras avec moins de grâce, mais il les serre avec une vigueur plus nerveuse que Cicéron.

Parmi les orateurs modernes (j'entends parmi les orateurs chrétiens), les *amplifications* ne sont que trop fréquentes; mais dans le nombre, il en est d'admirables; il s'agit de faire un bon choix. Celles de Bourdaloue, comme celles de Démosthène, sont des raisonnements appuyés et fortifiés; celles de Massillon, des développements de pensées, des effusions de sentiment : l'un et l'autre sont des modèles.

C'est dans les oraisons funèbres que l'*amplification* a le plus de luxe et de pompe. Dans Fléchier, l'exorde de Turenne; dans Bossuet, les révolutions de la fortune d'Henriette, l'éloge de Condé, et cent autres morceaux, sont des chefs-d'œuvre de ce genre. De tous nos orateurs, Bossuet est celui qui a le mieux connu l'art d'agrandir : c'était le sceau de son génie.

Mais dans cet art, les poëtes, surtout, sont de grands maîtres d'éloquence : et qui enseignera mieux à donner de la grandeur et de la majesté à un sujet que l'exposition de Brutus.

Destructeurs des tyrans, vous qui n'avez pour rois
Que les dieux de Numa, vos vertus et nos lois;
Enfin notre ennemi commence à nous connaître.
Ce superbe Toscan qui nous parlait en maître,
Porsenna, de Tarquin ce formidable appui,
Ce tyran, protecteur d'un tyran comme lui,
Qui couvre de son camp les rivages du Tibre,
Respecte le sénat et craint un peuple libre, etc.

Qui enseignera mieux à amplifier une action que la harangue de Cinna à ses conjurés ?

Je leur fais le tableau de ces tristes batailles
Où Rome, par ses mains, déchirait ses entrailles,
Où l'aigle abattit l'aigle, etc.

Qui enseignera mieux à aggraver le malheur par l'accumulation des circonstances, que le monologue de Camille, terminé par ce mouvement d'indignation si sublime et si déchirant ?

Mais ce n'est rien encore auprès de ce qui reste :
On demande ma joie en un jour si funeste ;
Il me faut applaudir aux exploits du vainqueur,
Et baiser une main qui me perce le cœur!
En un sujet de pleurs si grand, si légitime,
Se plaindre est une honte, et soupirer un crime!
Leur brutale vertu veut qu'on s'estime heureux ;
Et si l'on n'est barbare, on n'est point généreux.

Qui enseignera mieux enfin que Phèdre, dans sa jalousie, à tirer des contrastes tout ce qui peut contribuer à rendre une situation plus cruelle et plus accablante?

Œnone, qui l'eût cru? j'avais une rivale.
. . . . . Hippolyte aime, et je n'en puis douter.
Ce farouche ennemi, qu'on ne pouvait dompter,
Qu'offensait le respect, qu'importunait la plainte,
Ce tigre, que jamais je n'abordai sans crainte,
Soumis, apprivoisé, reconnaît un vainqueur :
Aricie a trouvé le chemin de son cœur....
Hélas! ils se voyaient avec pleine licence,
Le Ciel de leurs soupirs approuvait l'innocence ;
Ils suivaient sans remords leur penchant amoureux ;
Tous les jours se levaient clairs et sereins pour eux ;
Et moi, triste rebut de la nature entière,
Je me cachais au jour, je fuyais la lumière.
La mort est le seul dieu que j'osais implorer.
J'attendais le moment où j'allais expirer :
Me nourrissant de fiel, de larmes abreuvée,

Encor dans mon malheur de trop près observée,
Je n'osais dans mes pleurs me noyer à loisir,
Je goûtais en tremblant ce funeste plaisir;
Et sous un front serein déguisant mes alarmes,
Il fallait bien souvent me priver de mes larmes.

Celui de tous les poëtes qui a le plus agrandi les objets, Homère, abuse quelquefois de cette liberté accordée au génie; mais dans le IXe livre de l'*Iliade*, on trouvera deux des plus beaux modèles de l'*amplification* oratoire que nous offre l'antiquité; je parle du *discours* d'Ulysse et de la *réponse* d'Achille.

Virgile, plus sage qu'Homère, plus continuellement, plus vraiment éloquent, est parmi les anciens, pour l'*amplification*, ce que Racine est parmi nous : ce sont là les livres classiques d'un jeune homme qui aspire à la haute éloquence. J'y joins le théâtre de Voltaire, jusqu'à *Tancrède* inclusivement, et dans le cabinet du jeune élève, je les place tous trois auprès de Démosthène, de Cicéron, de Massillon et de Bossuet.

C'est là, bien mieux que dans les formules des rhéteurs, qu'il verra de combien de manières l'*amplification* se varie; ou plutôt que, dans la nature, les formes et les sources en sont inépuisables, et, comme dit Longin, divisibles à l'infini.

Mais parmi ces espèces, il n'y en a aucune qui soit *amplification* de mots.

Colonia donne pour telle cette apostrophe, la plus vive, la plus éloquente peut-être qui soit dans Cicéron : « Et toi, Tubéron, que faisais-tu de cette épée nue à la bataille de Pharsale? quel était le flanc que cherchait la pointe de ce fer? à quel dessein avais-tu pris les armes? où tendaient ta pensée, tes yeux, ta main, l'ardeur qui t'animait? quel était l'objet et le but de tes désirs et de tes vœux? »

Cicéron parlait devant César; il lui peignait l'accusateur de Ligarius; il le lui faisait voir tout occupé lui-même à le chercher dans la mêlée, à lui plonger l'épée dans le sein, et le rhéteur appelle cela une *amplification* de mots! Sans doute, *gladius, mucro, arma; sensus, mens, animus*; *cupiebas, optabas*, sont des mots synonymes; mais comment ce rhéteur n'a-t-il pas vu que des synonymes gradués par leur emploi dans l'expression

redoublent la force de la pensée, et que cette gradation ne fait qu'exprimer celle de l'idée et du sentiment?

Lorsque Longin a défini l'*amplification* un accroissement de paroles, il y a donc compris la pensée: l'*amplification*, sans cela, ne serait rien que de l'enflure. Mais quoi qu'il en soit de la définition de Longin, celle de Cicéron est expresse et non équivoque: *Vehementius quoddam dicendi genus, quo rei vel dignitatem et amplitudinem, vel indignitatem, et atrocitatem, pondere verborum et enumeratione circumstantiarum demonstramus* [1]. Il ajoute qu'en amplifiant il faut éviter les petits détails: *Nihil tenuiter enucleandum;* et surtout les paroles vides: *Vitandas vacuas voces, et inanem verborum sonitum.*

La première règle de l'*amplification* sera donc que le sujet en soit digne. « Il n'y a point de figure plus excellente, nous dit Longin, que celle qui est tout à fait cachée, et lorsqu'on ne reconnaît point que c'est une figure. » Tel est le naturel de l'*amplification*, lorsque le sujet la soutient. Si elle est déplacée, elle est froide; si elle est démesurée, elle est ridicule ou choquante. C'est, comme disait Sophocle, *ouvrir une grande bouche pour souffler dans un chalumeau.*

La seconde règle, c'est que le fait ou le fond de l'idée soit solidement établi; car l'*amplification* qui porte à faux n'est qu'une déclamation vaine: il y en a beaucoup de ce nombre.

La troisième règle est que l'*amplification* se lie à la preuve, et y ajoute. L'art d'embellir un discours sérieux est le même que l'art d'orner un édifice: c'est de rendre l'utile et le nécessaire agréables, et de faire servir la décoration à la solidité. *Columnæ et templa et porticus sustinent; tamen habent non plus utilitatis quam dignitatis. Capitolii fastigium istud, et cæterarum ædium, non venustas sed necessitas ipsa fabricata est* [2]. De Orat. l. III. Tout le reste est déclamation.

[1] « C'est un genre de discours plus véhément, dans lequel, par la force des paroles et l'énumération des circonstances, nous démontrons ou la dignité et la grandeur d'une action, ou son indignité et son atrocité. »

[2] « Les colonnes soutiennent les temples et les portiques, et cependant elles n'ont pas moins de dignité que d'utilité. Ce beau faîte du Capitole, ainsi que de tant d'autres édifices, ce n'est pas la magnificence qui l'a construit, c'est la nécessité. »

Quand on dit tout ce qu'on doit dire, on n'amplifie pas, dit Voltaire ; et, après avoir cité ces beaux vers de Virgile :

Nox erat, et placidum carpebant fessa soporem
Corpora, etc.,

il ajoute : « Si la longue description du règne du sommeil dans toute la nature ne faisait pas un contraste admirable avec la cruelle inquiétude de Didon, ce morceau ne serait qu'une *amplification* puérile : c'est le mot *at non infelix animi Phœnissat* qui en fait le charme. »

Rien n'est plus vrai ; mais cela prouve que l'*amplification* est un défaut lorsqu'elle est sans objet, et une beauté lorsqu'elle est bien placée. *Quand on dit tout ce qu'on doit dire*, on dit plus que l'idée vague ou précise ne dirait elle-même; et la présenter aux esprits avec tous les traits qui peuvent l'agrandir, l'élever, la rendre plus sensible et plus intéressante, c'est ce qu'on appelle amplifier. Ce beau rôle de Phèdre, que Voltaire donne pour exemple, n'est lui-même qu'une éloquente *amplification* de ces mots : *J'aime, je suis coupable, je le suis malgré moi : j'aime; et ma rivale est aimée.*

Quant aux défauts qu'on observera dans ce genre de composition, de la part des jeunes élèves, les principaux seront la stérilité, la futilité, la timidité, la surabondance, et l'audace.

La stérilité est affligeante; mais il n'en faut pas désespérer. La culture et l'étude peuvent en être le remède. On prend trop souvent pour un manque d'esprit ce qui n'est qu'un manque d'idées.

La futilité est bien pire, car celui qui attache de l'importance à des minuties, qui amplifie des bagatelles, qui veut faire valoir des riens, a rarement le sens droit, l'esprit juste, et le talent de la vraie éloquence.

La timidité n'est souvent, dans un jeune homme heureusement doué, que le sentiment trop vif de sa faiblesse ou des difficultés de l'art : il faut estimer en lui cette défiance modeste, l'en louer, et l'en corriger.

La surabondance est un excès qu'Antoine aimait dans ses disciples. *Volo se efferat in adolescente fœcunditas.* Mais il vou-

lait aussi qu'on modérât cette première végétation, comme celle des blés naissants, lorsque l'herbe en est trop épaisse. *In summa ubertate inest luxuries quædam, quæ stylo depascenda est.*

Il faut aussi, dans un jeune homme, réprimer l'emportement de l'expression comme celui de la pensée ; et, soit avec une imagination trop fougueuse, soit avec un esprit trop craintif et trop lent, imiter Isocrate, qui employait, disait-il, selon le génie de ses élèves, ou la bride, ou les éperons : *Alterum enim exsultantem verborum audacia reprimebat; alterum cunctantem et quasi verecundantem excitabat*[1].

« Le genre d'éloquence auquel l'*amplification* convient le mieux, dit Aristote, c'est le genre démonstratif ; mais elle doit porter sur des faits reconnus, de façon qu'il ne reste plus qu'à les orner et à les agrandir. »

AMPOULÉ. Le *projicit ampullas* d'Horace semble avoir donné lieu à cette expression figurée. On appelle un style, un vers, un discours *ampoulé*, celui où l'on emploie des grands mots à exprimer de petites choses ; où la force de l'expression se déploie mal à propos ; où la parole excède la pensée, exagère le sentiment.

Il n'est point d'expressions dont l'énergie ou l'élévation ne trouve sa place dans le style : mais il faut que la grandeur de l'objet y réponde ; et de la justesse de ce rapport dépend la justesse de l'expression. Qu'une autre que Phèdre pensât que son amour pût faire rougir le soleil, ce serait du style *ampoulé*. Mais après ces vers :

> Noble et brillant auteur d'une illustre famille,
> Toi, dont ma mère osait se vanter d'être fille ;

il est tout simple et tout naturel que la fille de Pasiphaé ajoute :

> Qui peut-être rougis du trouble où tu me vois.

Il n'est pas moins naturel que la fille de Minos, juge des morts,

[1] « Dans l'un, il réprimait l'audace des paroles ; dans l'autre, il excitait l'irrésolution et la timidité. »

se représente son père épouvanté du crime de sa fille incestueuse, et laissant tomber, en le voyant, l'urne terrible de ses mains :

Misérable! et je vis! et je soutiens la vue
De ce sacré soleil dont je suis descendue!
J'ai pour aïeul le père et le maître des dieux;
Le ciel, tout l'univers est plein de mes aïeux :
Où me cacher? Fuyons dans la nuit infernale.
Mais que dis-je? mon père y tient l'urne fatale.
Le sort, dit-on, l'a mise en ses sévères mains :
Minos juge aux enfers tous les pâles humains.
Ah! combien frémira son ombre épouvantée
Lorsqu'il verra sa fille, à ses yeux présentée,
Contrainte d'avouer tant de forfaits divers,
Et des crimes peut-être inconnus aux enfers!
Que diras-tu, mon père, à ce spectacle horrible?
Je crois voir de ta main tomber l'urne terrible.

De même, après le festin d'Atrée, père d'Agamemnon, qui fit reculer le soleil, il n'y a aucune exagération à supposer que Clytemnestre, pour un crime qui lui paraît semblable, dise au soleil :

Recule. Ils t'ont appris ce funeste chemin.

L'art d'élever naturellement le style à ce degré de force consiste à y disposer les esprits par des idées qui autorisent la hauteur de l'expression.

Le *Moi* de la *Médée* de Corneille est sublime, parce qu'il est dans la bouche d'une magicienne fameuse : sans cela il serait extravagant et ridicule.

De même il n'appartient qu'à la Gorgone de dire :

Les traits que Jupiter lance du haut des cieux
N'ont rien de plus terrible
Qu'un regard de mes yeux.

De même ce vers dans la bouche d'Octave,

Je suis maître de moi, comme de l'univers.

n'est qu'une expression noble et simple.

De même après ces vers,

Je n'appelle plus Rome un enclos de murailles,
Que ses proscriptions comblent de funérailles;

Sertorius peut ajouter :

Et comme autour de moi j'ai tous ses vrais appuis,
Rome n'est plus dans Rome, elle est toute où je suis.

Dans une tragédie de *Warvick*, l'auteur crut imiter Corneille en disant,

Transportons l'Angleterre au milieu de la France ;

mais le parterre s'écria, en faisant un vide : *Place à l'Angleterre.*

Le style *ampoulé* n'est donc jamais qu'un style élevé outre mesure.

On a dit, *des plaines de sang*, *des montagnes de morts*, et lorsque ces expressions ont été placées, elles ont été justes. Qui jamais a reproché de l'enflure à ces deux vers de la *Henriade*?

Et des fleuves français les eaux ensanglantées
Ne portaient que des morts aux mers épouvantées.

Longin, dans son *Traité du sublime*, cite comme une expression *ampoulée : Vomir contre le ciel;* mais si l'on dit de Typhoé, qu'il a vomi contre le ciel

Les restes enflammés de sa rage mourante,

l'expression est naturelle.

Dans la tragédie de *Théophile*, Pyrame, croyant qu'un lion a dévoré Thisbé, s'adresse à ce lion, et lui dit :

Toi, son vivant cercueil, reviens me dévorer.
Cruel lion, reviens ; je te veux adorer.
S'il faut que ma déesse en ton sang se confonde,
Je te tiens pour l'autel le plus sacré du monde.

Voilà ce qui s'appelle de *l'ampoulé* : l'exagération en est risible à force d'être extravagante. En général, le ridicule touche au sublime, et pour marcher sur la limite qui les sépare sans la passer jamais, il faut bien prendre garde à soi. « Dans le haut style, nous dit Longin, rien de si difficile à éviter que l'enflure. »

Mais c'est une erreur de penser que les degrés d'élévation du style soient marqués pour les divers genres. Dans le poëme di-

dactique, le plus tempéré de tous, Lucrèce et Virgile se sont élevés aussi haut qu'aucun poëte dans l'épopée.

Lucrèce a dit d'Épicure : « Ni ces dieux, ni leurs foudres, ni le bruit menaçant du ciel en courroux ne purent l'étonner. Son courage s'irrita contre les obstacles. Impatient de briser l'étroite enceinte de la nature, son génie vrainqueur s'élança au delà des bornes enflammées du monde, et parcourut à pas de géant les plaines de l'immensité. »

On sait de quel pinceau Virgile, dans les *Géorgiques*, a peint le meurtre de César.

La Fontaine lui-même, dans l'apologue, a pris quelquefois le plus haut ton : il a osé dire du chêne,

Celui de qui la tête au ciel était voisine,
Et dont les pieds touchaient à l'empire des morts.

Il a osé dire, en parlant de l'astrologie :

Quant aux volontés souveraines
De celui qui fait tout, et rien qu'avec dessein ;
Qui les sait, que lui seul ? Comment lire en son sein?
Aurait-il imprimé sur le front des étoiles
Ce que la nuit des temps enferme dans ses voiles ?

Et de ce ton sublime il se rabaisse au ton familier.

Quand l'Enfer eut produit la goutte et l'araignée,
Mes filles, leur dit-il, etc.

Le naturel et la vérité sont de l'essence de tous les genres : il n'en est aucun qui n'admette le plus haut style, quand le sujet l'élève et le soutient; il n'en est aucun où de grands mots vides de sens, des figures exagérées, des images qui donnent un corps gigantesque à de petites pensées, ne fassent de l'enflure, et ne forment ce qu'on appelle un style *ampoulé*.

L'épopée, la tragédie, l'ode elle-même, ne demandent plus de force et plus de hauteur dans les idées, les sentiments, et les images, qu'autant que les sujets qu'elles traitent en sont plus susceptibles, et que les personnages qu'elles emploient sont supposés avoir plus de grandeur dans l'âme et d'élévation dans l'esprit.

Il en est de même de la haute éloquence : tout doit y être vrai, ou ressemblant au vrai; et non-seulement les figures, mais les mouvements oratoires sont tous soumis à cette règle. Métaphore, exclamation, imprécation, apostrophe, prosopopée, hypotypose, tout ce qu'il y a de plus véhément devient froid : tout ce qu'il y a de plus noble et de plus sérieux devient grotesque et ridicule, dès que le faux, l'outré, l'enflure enfin s'y fait apercevoir. Or la vérité relative dont s'agit est dans le rapport de proportion, non-seulement du style avec la chose, mais du style avec la personne dont on parle, ou qui parle elle-même. Rien n'est si accablant dans la réplique que le ridicule jeté sur une emphase déplacée. C'est à cette disconvenance du langage avec l'orateur que Démosthène s'est attaché dans sa harangue pour la couronne en réfutant la péroraison d'Eschine, son accusateur.

« O terre ! ô soleil ! ô vertu ! avait dit Eschine; et vous, sources du juste discernement, lumières naturelles, lumières acquises, par où nous démêlons le bien d'avec le mal, je vous en atteste : j'ai de mon mieux secouru l'État, et de mon mieux plaidé sa cause. »

Ce n'était là qu'un lieu commun, qu'une déclamation *ampoulée*, que la conduite et les mœurs d'Eschine ne rendaient pas fort imposante. Aussi de quel ton Démosthène y répondit !

« Que pensez-vous, dit-il aux juges, de cet histrion travesti, qui, comme dans une pièce tragique, s'écrie : *O terre ! ô soleil ! ô vertu !* qui invoque *les lumières naturelles et les lumières acquises*, qui nous éclairent sur *le discernement du bien et du mal ?* car je ne surfais point ; vous l'avez entendu proférer de telles paroles. Vous, Eschine, le réceptacle de tous les vices, par où, vous et les vôtres, avez-vous quelque commerce avec la vertu ? par où discernez-vous le bien d'avec le mal ? dans quelle source avez-vous puisé ce talent lumineux ? par quel endroit l'avez-vous mérité ? et de quel droit prononcez-vous le nom de lumières acquises ? »

On voit par cet exemple qu'une raison solide vaut mieux que cent exclamations vagues : flèches bruyantes, mais émoussées qu'on se renvoie tour à tour, et qui ne portent aucune atteinte. Qu'il me soit permis d'achever en deux mots cette métaphore, et de conclure qu'il ne suffit pas qu'un trait d'éloquence

ait des plumes, qu'il faut encore qu'il soit armé d'un fer bien aiguisé, qu'il ait un vol mesuré à son but, qu'une main sûre le décoche et qu'un œil juste le conduise. Mais cette justesse est l'accord le plus rare du génie et de la raison.

ANACRÉONTIQUE. Genre de poésie lyrique dont la grâce est le caractère, et qui respire la volupté.

Qu'Horace ait imité Anacréon dans quelques-unes de ses odes; que dans un siècle non moins poli que celui d'Auguste, quelques-uns de nos poëtes français, parmi les délices des festins et les plaisirs de la galanterie, aient eu, dans leurs chansons, cet enjouement, ce tour élégant et facile, ce naturel, cet abandon aimable de la poésie *anacréontique*, on n'en est point surpris; mais que, longtemps avant que la politesse eût formé le goût, l'on trouve dans nos anciens poëtes des morceaux dignes d'Anacréon, c'est là ce qui étonne agréablement, comme lorsque dans un hameau on rencontre la grâce, fille de la nature, unie à la rusticité. Quoi de plus *anacréontique*, par exemple, que ce songe de Marot?

La nuit passée, en mon lit, je songeoie
Qu'entre mes bras vous tenois *nu à nu*;
Mais au réveil se rabaissa la joie
De mon désir, en dormant avenu.
Adonc je suis vers Apollon venu,
Lui demander qu'aviendroit de mon songe.
Lors lui, jaloux de toi, longuement songe,
Puis me répond : *Tel bien ne peux avoir.*
Hélas! m'amour, fais-lui dire mensonge;
Si confondras d'Apollon le savoir.

Quoi de plus digne encore d'Anacréon que ces vers du même poëte, parlant à deux de ses rivaux?

Demandez-vous qui me fait glorieux?
Hélène a dit, et j'en ai bien mémoire,
Que de nous trois elle m'aimoit le mieux.
Voilà pourquoi j'ai tant d'aise et de gloire.
Vous me direz, qu'il est assez notoire

Qu'elle se moque, et que je suis déçu.
Je le sais bien, mais point ne le veux croire;
Car je perdrois l'aise que j'ai reçu.

Enfin n'est-ce pas Anacréon lui-même qu'on croit entendre dans ce madrigal, le chef-d'œuvre de la naïveté ingénieuse ?

Amour trouva celle qui m'est amère,
(Et j'y étais, j'en sais bien mieux le conte) :
Bonjour, dit-il, bonjour, Vénus, ma mère.
Puis tout à coup il voit qu'il se mécompte,
Dont la couleur au visage lui monte,
D'avoir failli honteux, dieu sait combien.
Non, non, Amour, ce dis-je, n'ayez honte :
Plus clairvoyant que vous s'y trompe bien.

C'est de Catulle que Marot avait appris à imiter Anacréon ; et son génie était plus analogue à celui de ces deux poëtes, qu'au tour d'esprit de Martial, qu'il a souvent traduit, mais non pas aussi bien qu'il a imité Catulle.

Las! il est mort (pleurez-le, damoiselles),
Le passereau de la jeune Maupas.
Un autre oiseau, qui n'a plume qu'aux ailes,
L'a dévoré. Le connoissez-vous pas?
C'est ce fâcheux Amour, qui, *sans compas*,
Avecque lui se jetoit au giron
De la pucelle, et voloit environ
Pour l'enflamber et tenir en détresse.
Mais par dépit tua le passeron,
Quand il ne sut rien faire à la maîtresse.

Marot n'est pas le seul de nos anciens poëtes qui ait pris le style *anacréontique*, quoiqu'à vrai dire aucun ne l'ait eu comme lui. Écoutez cette ode à Vénus : elle est de du Bellay, chanoine de l'église de Paris.

Ayant, après long désir,
Pris de ma douce ennemie
Quelques arrhes du plaisir
Que sa rigueur me dénie;
Je t'offre ces beaux œillets
Vénus, je t'offre ces roses,

Dont les boutons vermeillets
Imitent les lèvres closes
Que j'ai baisé par trois fois,
Marchant tout beau dessous l'ombre
De ces buissons que tu vois;
Et n'ai su passer ce nombre,
Pour ce que la mère étoit
Auprès de là, ce me semble,
Laquelle nous aguettoit.
De peur encore j'en tremble.
Or je te donne ces fleurs;
Mais si tu fais ma rebelle
Aussi piteuse à mes pleurs
Comme à mes yeux elle est belle,
Un myrte je dédierai
Dessus les rives de Loire,
Et sur l'écorce écrirai
Ces quatre vers à ta gloire :
« Un amant, sur ce bord-ci,
« A Vénus consacre et donne
« Ce myrte, et lui donne aussi
« Ses troupeaux et sa personne. »

Au nom de Ronsard, on croit voir fuir les grâces, et surtout les grâces *anacréontiques*. On va lire pourtant de ce Ronsard deux morceaux dont l'un me semble digne de Catulle, et l'autre d'Anacréon.

Voici les bois que ma jeune Angelette
Sur le printemps réjouit de son chant;
Voici les fleurs où son pied va marchant,
Quand à soi-même elle pense seulette...
Ici chanter, là pleurer je la vi,
Ici sourire; et là je fus ravi
De ses discours, par lesquels je *desvie*;
Ici s'asseoir, là je la vis danser.
Sur le métier d'un si vague penser
Amour ourdit la trame de ma vie.

Cette simplicité naïve ne vaut-elle pas ces tournures métaphysiques que le sentiment ne connut jamais? Ne vaut-elle pas le

reproche qu'un amant adresse à son cœur dans ce madrigal de Boileau?

Voici les lieux charmants où mon âme ravie
Passait à contempler Silvie
Ces tranquilles moments, si doucement perdus.
Que je l'aimois alors! que je la trouvois belle!
Mon cœur, vous soupirez au nom de l'infidèle:
Avez-vous oublié que vous ne l'aimez plus?

C'est bien ici que le Misanthrope dirait :

Ce n'est que jeu de mots, qu'affectation pure,
Et ce n'est point ainsi que parle la nature.

J'entends les zélateurs de Boileau s'écrier que je lui préfère Ronsard. Non, messieurs : Ronsard n'a fait ni *le Lutrin*, ni *l'Art poétique;* mais il a fait un sonnet où il y a du naturel et de la sensibilité; et Boileau a fait un madrigal où il n'y a que de l'esprit.

Ce même Ronsard a fait aussi une jolie ode *anacréontique;* et comme elle n'est pas longue, je la transcris encore.

Mignonne, allons voir si la rose
Qui ce matin avoit déclose
Sa robe de pourpre au soleil,
N'a point perdu, cette vêprée,
Les plis de sa robe pourprée
Et son teint au vôtre pareil.
Las! voyez comme en peu d'espace,
Mignonne, elle a dessus la place
Toutes ses beautés laissé choir!
O vraiment marâtre nature,
Puisqu'une telle fleur ne dure
Que du matin jusques au soir!
Donc, si vous me croyez, mignonne,
Tandis que votre âge fleuronne
En sa plus verte nouveauté,
Cueillez, cueillez votre jeunesse :
Comme à cette fleur, la vieillesse
Fera ternir votre beauté.

Quelle différence y avait-il donc entre les poëtes de ce temps-là,

et ceux d'un siècle où le goût fut plus épuré? La justesse et la sûreté du discernement et du choix. L'homme de talent, que le goût n'éclaire pas, fait bien de temps en temps, lorsque l'idée ou le sentiment lui commande, lorsqu'un petit tableau, que lui présente sa pensée, porte avec lui son caractère et sa couleur; et plus ce poëte a de naturel, plus souvent il écrit comme ferait l'homme de goût. Mais à côté d'un morceau exquis, on en trouve chez lui vingt de mauvais, qu'il croyait bons, et que l'homme de goût rejette. Marot conte souvent comme a fait depuis la Fontaine; mais la Fontaine est toujours, pour le moins, aussi bon que Marot quand il est excellent.

Au reste, partout où une certaine philosophie naturelle sera assaisonnée d'enjouement, la seule verve de la gaieté, la seule grâce de l'indolence, feront produire des chansons *anacréontiques*. En voici une qui, quoique chinoise, ne laisse pas de ressembler assez aux poésies d'Anacréon.

« Que m'importe que les diamants brillent d'un éclat plus vif que le cristal et le verre? Ce qui me frappe, c'est qu'ils ne perdent rien de leur prix pour être dans l'argile. Il en est de même du vin. Il est aussi bon dans une tasse de terre que dans la plus belle coupe de jaspe. Le vin est l'appui de la vieillesse, la consolation de ses maux; plus j'en bois, plus je ris des vains soucis qui tourmentent des dormeurs éveillés. L'empereur sur son trône trouve-t-il le vin meilleur que moi? Si son cœur est empoisonné de vices, cent rasades ne lui ôtent pas un remords; et une seule me donne cent plaisirs. Les riches boivent pour boire; et moi, pour apaiser ma soif. Buvons, amis, à tasse pleine. La joie de nos repas n'a jamais coûté un soupir à la vertu. L'Amitié et la Sagesse sont assises à nos côtés. La bouteille à la main, écoutons leurs leçons. C'est à table que *Chuss* (sage empereur chinois) reçut leurs couronnes immortelles. Buvons comme lui, et leur main couronnera notre front. »

Si telle est la philosophie à la Chine, les sages y sont assez heureux.

ANALOGIE DU STYLE. Sans compter l'accord de la parole et de la pensée, qui est la première règle de l'art de parler et d'é-

crire, nous avons encore dans le style plusieurs rapports à observer, lesquels peuvent être compris sous le terme d'*analogie*.

Par *l'analogie* du style en lui-même on entend l'unité de ton et de couleur. Le langage a différents tons, celui du bas peuple, celui du peuple cultivé, celui du monde et de la cour, qu'on appelle *familier noble*, celui de la haute éloquence, celui de la poésie héroïque, et dans tout cela une infinité de gradations et de nuances qui varient encore selon les âges, les conditions et les mœurs.

Par l'unité de ton et de couleur, on ne doit pas entendre la monotonie; le style peut être homogène sans uniformité. C'est dans la variété des mouvements et des images que consiste la variété du style. Les tons différents dont je parle sont à la langue ce que les divers modes sont à la musique; chaque mode a son système de sons analogues entre eux; chaque style a de même un cercle de mots, de tours, et de figures qui lui conviennent, et dont plusieurs ne conviennent qu'à lui. C'est dans ce cercle que la plume de l'écrivain doit s'exercer; et plus elle y conserve de liberté, de vivacité, et d'aisance, plus, dans ces limites étroites, le style a de variété.

Le ton le plus aisé à prendre et à soutenir, après celui du bas peuple, c'est le ton de la haute éloquence et de la haute poésie; parce qu'il est donné par les bons écrivains, et qu'il ne dépend presque plus des caprices de l'usage. Un homme au fond de sa province peut, en étudiant Racine, Fénelon et Voltaire, se former au style héroïque.

Le ton le plus difficile à saisir et à observer avec justesse est celui du familier noble; parce qu'il est le plus sujet de tous aux variations de la mode; que les couleurs en sont aussi délicates que changeantes; et que pour les apercevoir il faut un sentiment très-fin et habituellement exercé. C'est sur quoi les gens du monde sont le plus éclairés et le moins indulgents : toute la sagacité de leur esprit semble appliquée à remarquer les expressions qui s'éloignent de leur usage, ou plutôt, sans étude et sans intention, ils en sont frappés comme par instinct; et les bienséances de style ont en eux des juges aussi sévères que les bienséances de mœurs. Voilà pourquoi un ouvrage dans le genre fa-

milier noble ne peut guère être bien écrit, dans notre langue, qu'à Paris, et par un homme qui vive habituellement dans cette société choisie qu'on appelle *le monde*.

C'est encore moins par la diversité des tons que par l'incertitude et la variation continuelle de leurs limites, qu'il est difficile d'observer, en écrivant, une parfaite *analogie* de style. Parler la langue simple de l'honnête bourgeois, sans tomber jamais dans celui du bas peuple; parler le langage noble et familier de la cour et du monde, sans s'élever jusqu'au ton de la poésie et de l'éloquence, sans s'abaisser jusqu'au ton bourgeois; donner à chacun la couleur et la nuance qui lui est propre, et conserver sans monotonie cette *analogie* constante dans le degré de noblesse ou de simplicité qui lui convient : voilà l'extrême difficulté.

A mesure qu'une langue se polit, que le goût s'épure, les divers styles se divisent et leur cercle se rétrécit. Le goût leur faisant le partage des termes et des tours propres à chacun d'eux, une partie de la langue est réservée à chacune des classes dont nous avons parlé, une partie aux arts et aux sciences, une partie au barreau, une partie à la chaire et aux ouvrages mystiques; la prose même est obligée de céder aux vers une foule d'expressions hardies et fortes, qui l'auraient animée, ennoblie, élevée si l'usage les y eût admises.

Bien des gens regrettent la langue d'Amyot et de Montaigne, comme plus riche et plus féconde : c'est qu'elle admettait tous les tons; mais elle les confondait tous. Le goût, qui les a démêlés, a rendu l'art d'écrire plus difficile, mais plus savant, plus habile à tout exprimer. Il était impossible que sans distribuer ses tons, ses couleurs, ses nuances, cette langue pût se donner un Molière et un Bossuet, un Racine et un la Fontaine.

On a prétendu que la diversité des tons, dans une langue, tenait à la distinction des rangs. Mais la nature a ses distinctions ainsi que l'usage et la mode. L'égalité civile n'exclut pas la noblesse des idées et des images. Cratinus et Sophocle, Plaute et Pacuvius étaient républicains, et n'avaient pas le même ton. En comparant Lucrèce avec Térence, les satires d'Horace avec ses

odes, ou avec l'*Énéide*, on sent que leur langue avait, comme la nôtre, ses tons gradués et distincts. Les nuances nous en échappent; mais elles n'échappaient ni à Lælius ni à Mécène. Soit république ou monarchie, il y aura donc pour tous les peuples cultivés des différences dans le langage, populaire, noble, héroïque; et cette analogie du style avec le genre en fait la convenance et la propriété. Mais cette analogie n'est pas la seule à observer en écrivant : en voici encore trois espèces.

Quand la parole exprime un objet qui, comme elle, affecte l'oreille, elle peut imiter les sons par des sons, la vitesse par la vitesse, et la lenteur par la lenteur, avec des nombres analogues. Des articulations molles, faciles et liantes, ou rudes, fermes et heurtées, des voyelles sonores, des voyelles muettes, des sons graves, des sons aigus, et un mélange de ces sons, plus lents ou plus rapides, sur telle ou sur telle cadence, forment des mots qui, en exprimant leur objet à l'oreille, en imitent le bruit ou le mouvement, ou l'un et l'autre à la fois : comme en latin, *boatus*, *ululatus*, *fragor*, *frendere*, *fremitus*; en italien, *rimbonbare*, *tremare*; en français, *hurlement*, *gazouiller*, *mugir*.

C'est avec ces termes imitatifs que l'écrivain forme une succession de sons qui, par une ressemblance physique, imitent l'objet qu'ils expriment :

Olli inter sese magnâ vi brachia tollunt
In numerum.....
..... Vidi, atro cum membra fluentia tabo
Manderet, et tepidi tremerent sub dentibus artus.

Les exemples de cette expression imitative sont rares, même dans les langues les plus poétiques. On a mille fois cité une centaine de vers latins ou grecs qui, par le son et le mouvement, ressemblent à ce qu'ils expriment. Mais plût au ciel que notre langue n'eût que cet avantage à envier à celles d'Homère et de Virgile!

Une *analogie* plus fréquente dans les poëtes anciens et dans nos bons poëtes modernes, est celle du style qui peint, non pas le bruit ou le mouvement, mais le caractère idéal ou sen-

sible de son objet. Cette *analogie* consiste non-seulement dans l'harmonie, mais surtout dans le coloris. Alors le style n'est pas l'écho, mais l'image de la nature; impétueux dans la colère, rompu dans la fureur, il peint le trouble des esprits comme celui des éléments. Mais il s'amollit dans la plainte.

Qualis populea mœrens Philomela sub umbra
Amissos queritur fœtus, quos durus arator
Observans, nido implumes detraxit; at illa
Flet noctem, ramoque sedens miserabile carmen
Integrat, et mœstis late loca questibus implet.

Cette sorte d'*analogie* suppose un rapport naturel et une étroite correspondance du sens de la vue avec celui de l'ouïe, et de l'un et de l'autre avec le sens intime, qui est l'organe des passions. Ce qui est doux à la vue nous est rappelé par des sons doux à l'oreille, et ce qui est riant pour l'âme nous est peint par des couleurs douces aux yeux. Il en est de même de tous les caractères des objets sensibles; le tour, le nombre, l'harmonie, le coloris du style peut en approcher plus ou moins; mais cette ressemblance est vague, et par là peut-être plus au gré de l'âme qu'une imitation fidèle: car elle lui laisse plus de liberté de se peindre à elle-même ce que l'expression lui rappelle; exercice doux et facile qu'elle se plaît à se donner.

Une autre espèce d'analogie est celle que des impressions répétées ont établie entre les signes de nos idées et nos idées elles-mêmes.

C'est, comme nous l'avons dit, la première règle de l'art de parler et d'écrire, que l'expression réponde à la pensée. Mais observons que cette liaison, qui le plus souvent est commune à toute une filiation d'idées et de mots, est quelquefois aussi particulière et sans suite, surtout dans le langage métaphorique. On dit la *vertu* des plantes, on ne dit pas des plantes *vertueuses*. On dit que le travail est *rude*, et on ne dit pas la *rudesse* du travail. On dit *voler à fleur d'eau*, et on ne dit pas que l'eau est *fleurie*. On dit le *mystère* pour le *secret*, et on ne dira point (comme a fait le traducteur d'un poëte allemand) les *myrtes mystérieux*, pour dire *qui sont l'asile du mystère*. Mais en prenant une idée plus vague, on dira, *un ombrage mystérieux*. Quelquefois même un

simple déplacement des mots change le sens : *achever de se peindre*, et *s'achever de peindre*, ne signifient point la même chose. L'*analogie* des mots entre eux n'est donc pas une raison de les appliquer à des idées analogues entre elles : l'usage n'est pas conséquent.

Observons aussi que la liaison établie entre les mots et les idées est plus ou moins étroite, selon le degré d'habitude, et que de là dépend surtout la vivacité, la force, l'énergie de l'expression.

Toutes les fois qu'on veut dépouiller une idée d'un certain alliage qu'elle a contracté dans son expression commune, en s'associant avec des idées basses, ridicules ou choquantes, on est obligé d'éviter le mot propre, c'est-à-dire le mot d'habitude. De même, lorsque par des idées accessoires on veut relever, ennoblir une idée commune, au lieu de son expression simple et habituelle on a raison d'y employer l'artifice de la périphrase ou de la métaphore.

Lorsque Égisthe, parlant à Mérope, veut lui donner de sa naissance l'idée noble qu'il en a lui-même, il ne lui dit pas, *Mon père est un honnête villageois ;* il lui dit :

> Sous ses rustiques toits mon père, vertueux,
> Fait le bien, suit les lois, et ne craint que les dieux.

Lorsque don Sanche d'Aragon, avec plus de hauteur et plus de fierté, veut reconnaître sans détour l'obscurité de son origine, il dit avec franchise :

> Je suis fils d'un pêcheur.

Ces deux exemples font assez sentir dans quelle circonstance il est avantageux d'employer le mot propre, et dans quelle autre il faut user de métaphore ou de périphrase.

Mais où le mot propre a l'avantage et ne peut être suppléé, c'est dans les choses de sentiment, à cause de son énergie, c'est-à-dire à cause de la promptitude et de la force avec laquelle il réveille l'impression de son objet. Voyez cette exclamation de Bossuet, qui fit une si forte impression sur son auditoire dans l'oraison funèbre d'Henriette ; *Madame se meurt, Madame est morte !* C'est le mot simple et commun qui en fait toute la force.

S'il eût dit : *Madame est expirante*, *Madame expire*, il n'eût produit aucun effet.

Comme les lieux qui nous ont vus naître, et que nous avons habités dans l'âge de l'innocence et de la sensibilité, nous rappellent de vives émotions, et occasionnent des retours intéressants sur nous-mêmes; ainsi, et par la même raison, notre première langue réveille en nous, à tout moment, des affections personnelles dont l'intérêt se réfléchit. Ce qu'on nous a dit dès nos plus jeunes ans, ce que nous avons dit nous-mêmes d'affectueux et de sensible, nous touche bien plus vivement, lorsque nous l'entendons redire dans les mêmes termes, et dans des circonstances à peu près semblables. *Ah! mon père, ah! mon fils*, sont mille fois plus pathétiques pour moi qui suis Français, que *Heu pater! heu fili!* et l'expression s'affaiblit encore si l'on traduit les noms de *fils* et de *père* par ceux de *nate* et de *genitor*, dont le son n'est plus ressemblant.

L'abbé du Bos explique l'affaiblissement de la pensée ou du sentiment exprimé dans une langue étrangère, par une espèce de traduction qui se fait, dit-il, dans l'esprit; comme lorsqu'un Français entend le mot anglais *god*, il commence par le traduire, et se dit à lui-même *Dieu*; ensuite il pense à l'idée que ce mot exprime, ce qui ralentit l'effet de l'expression, et par conséquent l'affaiblit.

Mais la véritable cause de cet affaiblissement, c'est que le mot étranger, quoique je l'entende à merveille, sans réflexion ni délai, n'est pas lié dans ma pensée avec les mêmes impressions habituelles et primitives que le mot de ma propre langue; et que les émotions qui se renouvellent au son du mot qui les a produites ne se réveillent pas de même au son d'un mot étranger, et, si j'osais le dire, insolite à mon oreille et à mon âme. Ainsi, quoiqu'il y ait beaucoup à gagner, du côté de l'abondance et de la noblesse, à écrire dans une langue morte, parce qu'elle n'a rien de trivial pour nous, il y a encore plus à perdre du côté de l'*analogie* et de la sensibilité.

Pour ce qui regarde le style métaphorique et l'*analogie* des images, soit avec la pensée, soit avec elles-mêmes, *voyez* IMAGES.

ANAPESTE. L'un des nombres ou pieds, des vers grecs et latins, composé de deux brèves et d'une longue.

Les Grecs, dont l'oreille avait une sensibilité si délicate pour le nombre, avaient réservé l'*anapeste* aux poésies légères, comme le dactyle aux poëmes héroïques ; et en effet, quoique ces deux mesures soient égales, le dactyle — ⏑⏑, frappé sur la première syllabe, a plus de gravité dans sa marche que l'*anapeste* ⏑⏑ —, frappé sur la dernière.

On a remarqué que la langue française a peu de dactyles et beaucoup d'*anapestes*. Lully semble être un des premiers qui s'en soit aperçu, et son récitatif a le plus souvent la marche du dactyle renversé.

On n'en doit pas conclure que nos vers héroïques, où l'*anapeste* domine, ne soient pas susceptibles d'un caractère grave et majestueux ; il suffit pour le ralentir d'y entremêler le spondée ; et l'*anapeste*, alors assujetti par la gravité du spondée, n'est plus que coulant et rapide, et cesse d'être sautillant.

J'observerai même, à ce propos, que dans notre déclamation, ainsi que dans notre musique, rien n'est moins invariable que le caractère que les anciens attribuaient aux différents pieds, que l'*iambe*, par exemple, ⏑ —, le pied tragique, est, dans nos vaudevilles et dans nos airs de danse, aussi sautillant que le *chorée* ⏑ — ; le *dactyle*, le pied favori de l'épopée, imite, quand on veut, tout aussi bien que l'*anapeste*, un galop rapide, et d'autant plus léger que les derniers temps sont en l'air ; et au contraire l'*anapeste* exprime, quand on veut, la langueur et l'abattement, en glissant mollement sur les deux premières syllabes, et en appuyant sur la dernière, comme dans ces vers :

N'allons point plus avant. Demeurons, chère Œnone.

Le rhythme est donc un moyen d'expression, changeant selon le mouvement et l'inflexion de la voix ; et lorsqu'on lui attribue un caractère inaltérable, on est préoccupé de quelque exemple particulier, que mille autres exemples démentent.

ANCIENS. Il se dit particulièrement des écrivains et des artistes de l'ancienne Grèce et de l'ancienne Rome.

Dans les dialogues de Perrault, intitulés : *Parallèle des anciens et des modernes,* l'un des interlocuteurs prétend que c'est nous qui sommes les *anciens*. « N'est-il pas vrai, dit-il, que la durée du monde est communément regardée comme celle de la vie d'un homme; qu'il a eu son enfance, sa jeunesse et son âge parfait, et qu'il est présentement dans la vieillesse? Figurons-nous de même que la nature humaine n'est qu'un seul homme. Il est certain que cet homme aurait été enfant dans l'enfance du monde, adolescent dans son adolescence, homme parfait dans la force de son âge, et que présentement le monde et lui seraient dans leur vieillesse. Cela supposé, nos premiers pères ne doivent-ils pas être regardés comme les enfants; et nous, comme les vieillards et les véritables *anciens* du monde? »

Ce sophisme ingénieux, d'après lequel on a dit plaisamment, *Le monde est si vieux qu'il rabâche*, a été pris un peu trop à la lettre par l'auteur du *Parallèle*. Il peut s'appliquer avec quelque justesse aux connaissances humaines, aux progrès des sciences et des arts, à tout ce qui ne reçoit son accroissement et sa maturité que du temps. Mais qu'il en soit de même du goût et du génie, c'est ce que Perrault n'a pu sérieusement penser et dire. Ici les caprices de la nature, les circonstances combinées des lieux, des hommes et des choses, ont tout fait, sans aucune règle de succession et de progrès. Où les causes ne sont pas constantes, les effets doivent être bizarrement divers.

L'avantage que Fontenelle attribue aux modernes, *d'être montés sur les épaules des anciens*, est donc bien réel du côté des connaissances progressives, comme la physique, l'astronomie, les mécaniques; la mémoire et l'expérience du passé, les vérités qu'on aura saisies, les erreurs où l'on sera tombé, les faits qu'on aura recueillis, les secrets qu'on aura surpris et dérobés à la nature, les soupçons même qu'aura fait naître l'induction ou l'analogie, seront des richesses acquises; et quoique pour passer d'un siècle à l'autre il leur ait fallu franchir d'immenses déserts d'ignorance, il s'est encore échappé, à travers la nuit des temps, assez de rayons de lumière pour que les obser-

vations, les découvertes, les travaux des *anciens* aient aidé les modernes à pénétrer plus avant qu'eux dans l'étude de la nature et dans l'invention des arts.

Mais en fait de talents, de génie, et de goût, la succession n'est pas la même. La raison et la vérité se transmettent, l'industrie peut s'imiter; mais le génie ne s'imite point; l'imagination et le sentiment ne passent point en héritage. Quand même les facultés naturelles seraient égales dans tous les siècles, les circonstances qui développent ou qui étouffent les germes de ces facultés se varient à l'infini; un seul homme changé, tout change? Qu'importe que sous Attila et sous Mahomet la nature eût produit les mêmes talents que sous Alexandre et sous Auguste?

Il y a plus : après deux mille ans, la vérité ensevelie se retrouve dans sa pureté, comme l'or; et pour la découvrir il ne faut qu'un seul homme. Copernic a vu le système du monde, comme s'il fût sorti tout récemment de l'école de Pythagore. Combien d'arts et combien de sciences, après dix siècles de barbarie, ont repris leurs recherches au même point où l'antiquité les avait laissées?

Mais quand le flambeau du génie est éteint; quand le goût, ce sentiment si délicat, s'est dépravé; quand l'idée essentielle du beau, dans la nature et dans les arts, a fait place à des conceptions puériles et fantasques, ou absurdes et monstrueuses; quand toute la masse des esprits est corrompue dans un siècle, et depuis des siècles, quels lents efforts ne faut-il pas à la raison et au génie même pour se dégager de la rouille de l'ignorance et de l'habitude; pour discerner, parmi les exemples de l'antiquité ceux qu'il est bon de suivre et ceux que l'on doit éviter?

Perrault, ses partisans, et ses adversaires, ont tous eu tort dans cette dispute; aux uns, c'est le bon goût qui manque, et aux autres la bonne foi.

Quelle pitié de voir, dans *les Dialogues sur les anciens et les modernes*, opposer sérieusement Mézerai à Tite-Live et à Thucydide, sans daigner parler de Xénophon, de Salluste, ni de Tacite; de voir opposer l'avocat Lemaître à Cicéron et à Démosthène; Chapelain, Desmarets, Lemoine, Scudéri, à Homère et

à Virgile ; de voir déprimer l'*Iliade* et l'*Énéide*, pour exalter le *Clovis*, le *Saint-Louis*, l'*Alaric*, la *Pucelle* ; de voir donner aux romans de l'*Astrée*, de *Cléopâtre*, de *Cyrus*, de *Clélie*, le double avantage de n'avoir *aucun des défauts que l'on remarque dans les anciens poëtes*, et d'offrir *une infinité de beautés nouvelles*, notamment *plus d'invention et plus d'esprit que les poëmes d'Homère ;* de voir préférer les poésies de Voiture, de Sarazin, de Benserade, *pour leur galanterie fine, délicate, spirituelle*, à celles de Tibulle, de Properce, et d'Ovide ! etc.

Il n'est pas étonnant, je l'avoue, qu'un parallèle si étrange ait ému la bile aux zélateurs de l'antiquité. Mais aussi dans quel autre excès ne sont-ils pas tombés eux-mêmes? Une si bonne cause avait-elle besoin d'être soutenue par des injures ? Était-ce à la grossièreté pédantesque à venger le goût ? Leur mauvaise foi rappelle ce que l'on raconte d'un homme qui par système ne convenait jamais des torts de ses amis. On lui en demanda la raison. *Si j'avouais*, dit-il, *que mon ami est borgne, on le croirait aveugle.* Mais les amis des *anciens* n'avaient pas cette injustice à craindre; et d'ailleurs ne voyaient-ils pas que ne rien céder, c'était donner prise sur eux et présenter un côté faible ? Avait-on besoin de leur aveu, pour savoir que les grands hommes qu'ils défendaient étaient des hommes? On sait bien que l'inégalité est le partage du génie. Avaient-ils peur que les beautés d'Homère ne fissent pas oublier ses défauts? Pourquoi ne pas reconnaître que de longues harangues étaient déplacées au milieu d'un combat; que des comparaisons prolongées au delà de la similitude choquaient le bon sens et le goût; qu'une foule de détails pris dans les mœurs antiques, mais sans noblesse et sans intérêt, n'étaient pas dignes de l'épopée; que le langage des héros d'Homère était souvent d'un naturel qui ne peut plaire dans tous les temps ; que si Homère avait voulu se jouer de ses dieux, en les représentant railleurs, colères, emportés, capricieux, il avait tort; que s'il les avait peints de bonne foi, d'après la croyance publique, il avait tort encore de n'avoir pas été plus philosophe que son siècle; et que, s'il les avait imaginés tels lui-même, il avait dormi et fait de ridicules songes? Après avoir reconnu ces défauts, n'avait-on pas à louer en lui la poésie au

plus haut degré ; le coloris et l'harmonie ; la hardiesse du dessin et la beauté de l'ordonnance ; la plus étonnante fécondité, soit dans l'invention de ses caractères, soit dans la composition de ses groupes ; la véhémence de ses récits et la chaleur de ses peintures ; la grandeur même de son génie dans l'usage du merveilleux ; le premier don du poëte enfin, l'art de tout animer et de tout agrandir, cet art créateur et fécond, qui a frappé, rempli, échauffé tant de têtes dans tous les siècles, et tant donné à peindre, après lui, et à la plume et au pinceau?

Après avoir avoué que dans l'*Énéide* l'action manquait de rapidité, de chaleur, et de véhémence ; que les passions s'y mêlaient trop rarement, et laissaient de trop grands intervalles vides ; que tous les caractères, excepté Didon, étaient faiblement dessinés ; que celui d'Énée, surtout, n'avait ni force ni grandeur ; que les six derniers livres étaient une très-faible imitation de l'*Iliade*, etc. N'avait-on pas à dire que les six premiers étaient une imitation merveilleusement embellie et ennoblie de l'*Odyssée?* que jamais la mélodie des vers, l'élégance du style, la poésie des détails, l'éloquence du sentiment, le goût exquis dans le choix des peintures, n'avaient été à un si haut point dans aucun poëte du monde?

Après avoir avoué que Sophocle et Euripide étaient inférieurs à Corneille et à Racine pour la belle ordonnance de l'action théâtrale, l'économie du plan, l'opposition des caractères, la peinture des passions, l'art d'approfondir le cœur humain, d'en développer les replis, n'avait-on pas à faire valoir le naturel, la simplicité, le pathétique des poëtes grecs, et surtout leur force tragique ?

Après avoir mis fort au-dessous de Molière, Aristophane, Plaute, et Térence, ne leur eût-on pas laissé la gloire d'avoir formé eux-mêmes dans leur art celui qui les a surpassés? Et si la Fontaine a porté dans la fable le génie de la poésie ; si, par le charme du pinceau, et par cette illusion si douce que nous fait sa naïveté, il a passé de très-loin Ésope et Phèdre ses modèles, n'ont-ils pas, comme lui, le mérite essentiel à l'apologue, le naturel, la grâce et la simplicité?

Quel avantage du côté d'Ovide, de Tibulle et de Properce,

sur la froide galanterie du bel-esprit de Rambouillet, sur les Voiture, les Benserade, les Sarazin, etc. ! Quel avantage que celui d'Horace sur Boileau, son faible et froid copiste ! Quelle philosophie dans l'un, quelle abondance de pensées ! Et dans l'autre, quelle stérilité dans les sujets les plus riches ! combien peu de profondeur dans ses vues et d'imagination dans ses plans !

En général, rien de plus imprudemment engagé que cette fameuse dispute. On ne conçoit pas même aujourd'hui comment elle put s'élever. N'avait-on pas vu du premier coup d'œil l'avantage prodigieux que l'un des deux partis devait avoir sur l'autre ? qu'en opposant toute l'antiquité depuis Homère jusqu'à Tacite, au nouveau règne des lettres, depuis le Dante jusqu'à Despréaux, on embrassait mille ans d'un côté, et tout au plus quatre cents ans de l'autre ? Et que pouvait-on comparer ?

Les orateurs ? Mais Rome et Athènes avaient des tribunes : les droits des nations, leur salut, les intérêts de la patrie et de la liberté, la grande cause du bien public et quelquefois du salut commun, étaient confiés à un homme ; et le sort d'un État, celui des nations dépendait de son éloquence. Qu'a de commun cet emploi sublime avec celui de nos avocats ? Où était, dans l'Europe moderne, la place d'un homme éloquent ? Était-ce dans notre barreau que devaient naître des Démosthènes ? Y a-t-il d'éloquence sans passions ? Et ne sait-on pas que le langage des passions est presque toujours déplacé partout où la loi seule est juge ? *Voyez* BARREAU, ORATEUR.

Rien de plus important, sans doute, que l'objet de l'éloquence de la chaire. Mais la seule passion qu'on y excite est la crainte, quelquefois la pitié. La haine, l'orgueil, la vengeance, l'ambition, l'envie, la rivalité des partis, les discordes publiques, les mouvements du sang et de la nature, le fanatisme de la patrie et de la liberté, tous les grands mobiles du cœur humain, tous ces grands ressorts de l'éloquence républicaine, n'ont point passé de la tribune dans la chaire. *Voyez* CHAIRE.

Les historiens ? Mais, de bonne foi, quelque talent que la nature eût accordé à ceux de nos temps de ténèbres, de barbarie, et de servitude, auraient-ils pu donner au fer le prix de l'or ?

D'un côté, le tableau des républiques les plus florissantes, des plus superbes monarchies, des plus merveilleuses conquêtes, des plus grands hommes de l'univers, étaient sous les yeux de l'histoire. De l'autre, qu'avait-elle à peindre? Des incursions, des brigandages, des esclaves et des tyrans. Exceptez-en quelques règnes; et dites-moi ce qu'auraient fait de nos misérables annales les Tite-Live, les Tacite, les Thucydide, les Xénophon? Quand le génie n'aurait pas manqué à l'histoire moderne, l'histoire elle-même, cet amas de crimes sans noblesse, de nations sans mœurs, d'événements sans gloire, de personnages sans caractère, sans vertu ni talent que la férocité, n'aurait-elle pas rebuté le génie? Des hommes éclairés, sensibles, éloquents, se seraient-ils donné la peine d'écrire des faits indignes d'être lus?

Les poëtes? Mais a-t-on pu prétendre que deux règnes, celui de Léon X et celui de Louis XIV, pussent entrer dans la balance avec toute l'antiquité? Ce sont les siècles de Périclès, d'Alexandre, et d'Auguste, et tous les règnes des empereurs, que l'on réunit contre le premier âge de la renaissance des lettres. Mais pour juger combien le temps fait à la chose, on n'a qu'à joindre cinquante ans au siècle de Louis XIV, et l'on a de plus du côté des modernes, qui? Pope, Addisson, Métastase, nombre de poëtes français estimés et dignes de l'être, et cet homme prodigieux, qui pèserait lui seul dans la balance dix *anciens* des plus admirés.

Cette réflexion nous ramène aux moyens qu'on aurait encore de réclamer en faveur des modernes, contre l'injuste parallèle qu'on a fait d'eux et des *anciens*. Ce serait d'abord, comme nous l'avons dit, de comparer les espaces des temps, de faire voir d'un côté mille ans écoulés, seulement depuis Homère jusqu'à Tacite, et de l'autre côté, tout au plus un ou deux siècles de culture; d'observer ensuite ce qu'un demi-siècle a mis depuis dans la balance. On pourrait dire alors: Voilà ce qu'a donné l'espace de soixante années. Qu'on attende encore quelques siècles; et quand les temps seront égaux, on aura droit de comparer les hommes.

On rapprocherait ensuite les circonstances locales, celles des hommes et des temps. Et combien, du côté de la poésie, comme

de l'éloquence et de l'histoire, les modernes n'auraient-ils pas de gloire d'avoir surmonté tant d'obstacles pour approcher des *anciens ? Voyez* l'article POÉSIE.

C'était ainsi, ce me semble, que cette cause devait être plaidée. Si on ne se passionnait que pour la vérité, on serait juste, impartial comme elle : mais on se passionne pour son opinion; et la vanité veut avoir raison, à quelque prix que ce soit.

Le parallèle de Perrault, dans la partie des arts, est d'un homme plus éclairé, mais présumant trop de ses forces, ou plutôt donnant trop à l'adulation. Quand il serait vrai que les modernes auraient égalé les *anciens* en sculpture, en architecture, la gloire de ces deux arts n'en serait pas moins tout entière ou presque tout entière à ceux qui, les ayant créés, les ont portés à un point d'élégance, de correction, de noblesse, digne de servir de modèle. On a beau dire qu'on peut ajouter aux beautés de l'architecture ancienne : cela n'est pas arrivé encore. On a donné plus de hardiesse et de commodité aux édifices, c'est le fruit de l'expérience; mais plus d'élégance et de majesté, non : or c'est là le fruit du génie.

Quant à la peinture et à la musique, il faut savoir douter des prodiges que l'on nous vante, mais ne pas assurer, sur des preuves légères, que ces arts n'étaient qu'au berceau; que les *anciens*, qui chantaient sur la lyre, ne se doutaient pas des accords; que dans la peinture ils n'avaient ni la magie du clair-obscur ni l'une et l'autre perspective : ne pas juger d'Athènes d'après Pompéia; et présumer qu'un peuple dont les organes étaient si délicats et le goût si fin et si juste ne se serait point passionné pour ces deux arts s'ils n'avaient pas été à peu près de niveau avec ceux où il excellait. Apelles, Timante, Aétion en auraient-ils imposé aux juges de Praxitelle et de Phidias? Une musique faible aurait-elle produit des effets qu'on oserait à peine attribuer à l'éloquence, et fait craindre, même aux plus sages, son influence sur les mœurs et son ascendant sur les lois? Ce préjugé favorable aux *anciens* méritait qu'on ne négligeât aucun des avantages du côté des modernes; et l'Italie eût été d'un grand poids dans la balance des beaux arts. D'où vient donc que Perrault a eu la vanité de n'y faire entrer que l'école fran-

caise? Il avait fait un mauvais petit poëme, dans lequel, pour flatter Louis XIV, il avait opposé son règne à toute l'antiquité. On trouva la louange outrée; il voulut la justifier, et fit un livre où, avec de l'esprit, il s'efforçait d'avoir raison : moyen presque assuré de faire un mauvais livre.

Ainsi lui-même il avait affaibli une cause déjà trop faible, en détachant du parti des modernes tout ce qui n'appartenait pas au règne de Louis le Grand; et s'il appelle à son secours Malherbe, Pascal et Corneille, surtout l'Arioste et le Tasse, c'est qu'il s'oublie et perd de vue l'objet qu'il s'était proposé.

Mais ce qui l'avait mis encore plus à l'étroit, c'est l'alternative comique à laquelle il était réduit, ou de louer ses adversaires et les amis de ses ennemis, ou de renoncer à tout l'avantage que leurs talents donneraient à sa cause. Racine, Despréaux, Molière, la Fontaine, étaient bien d'autres hommes à opposer aux *anciens*, que Chapelain et Scudéri. Il eût fallu avoir le courage et la franchise de les louer autant qu'ils méritaient de l'être; et cette vengeance était en même temps la plus noble et la plus adroite qu'il pût tirer d'un injuste mépris.

ANTITHÈSE. Le père Bouhours la compare au mélange des ombres et des jours dans la peinture, et à celui des voix hautes et basses dans la musique. Nulle justesse dans cette comparaison.

Il y a dans le style des oppositions de couleurs, de lumière, et d'ombres, et des diversités de tons, sans aucune *antithèse;* et souvent il y a *antithèse* sans ce mélange de couleurs et de tons.

L'*antithèse* exprime un rapport d'opposition entre des objets différents, ou, dans un même objet, entre ses qualités ou ses façons d'être ou d'agir : ainsi, tantôt elle réunit les contraires sous un rapport commun; tantôt elle présente la même chose sous deux rapports contraires. Cette sentence d'Aristote : *Pour se passer de société, il faut être un dieu ou une bête brute;* ce mot de Phocion à Antipater : *Tu ne saurais avoir Phocion pour ami et pour flatteur en même temps;* et celui-ci : *Pendant la paix, les enfants ensevelissent leurs pères, et pendant la guerre les*

pères ensevelissent leurs enfants, sont des modèles de *l'antithèse*.

L'on a dit que *peut-être les sujets extrêmement sérieux ne la comportent pas*. On a voulu parler, sans doute, de l'*antithèse* trop soutenue, trop étudiée, trop artistement arrangée; mais l'*antithèse* passagère et sans affectation est un tour d'esprit et d'expression aussi naturel, aussi noble, aussi sérieux qu'un autre, et convient à tous les sujets.

Quoi de plus noble et de plus naturel que cet éloge de Roscius dans la bouche de Cicéron? *Il est si excellent acteur, que vous diriez qu'il est le seul qui ait dû monter sur le théâtre; il est si honnête homme, que vous diriez qu'il n'y aurait jamais dû monter.*

La plupart des grandes pensées prennent le tour de l'*antithèse*, soit pour marquer plus vivement les rapports de différence et d'opposition, soit pour rapprocher les extrêmes.

Caton disait : *J'aime mieux ceux qui rougissent que ceux qui pâlissent:* cette sentence profonde serait certainement placée dans le discours le plus éloquent. *Écoutez, vous autres jeunes gens*, disait Auguste, *un vieillard que les vieillards ont bien voulu écouter quand il était jeune* : cette *antithèse* manquerait-elle de gravité dans la bouche même de Nestor? Et cette pensée si juste et si morale : *La jeunesse vit d'espérance, la vieillesse vit de souvenir;* et ce mot d'Agésilas, tant de fois répété : *Ce ne sont pas les places qui honorent les hommes, mais les hommes qui honorent les places;* et celui de Dion à Denis, qui parlait mal de Gélon : *Respectez la mémoire de ce grand prince* : *nous nous sommes fiés à vous à cause de lui; mais à cause de vous, nous ne nous fierons à personne*; et ce mot d'Agis, en parlant de ses envieux : *Ils auront à souffrir des maux qui leur arrivent et des biens qui m'arriveront;* et celui d'Henri IV à un ambassadeur d'Espagne: *Monsieur l'ambassadeur, voilà Biron; je le présente volontiers à mes amis et à mes ennemis;* et celui de Voiture : *C'est le destin de la France de gagner des batailles et de perdre des armées*; seraient-ils indignes de la majesté de la tribune ou du théâtre?

Le moins maniéré, le plus simple des écrivains de l'antiquité

Plutarque, dans ses parallèles, emploie fréquemment *l'antithèse. Thémistocle*, dit-il, *fut banni, après avoir sauvé sa patrie, Camille sauva sa patrie, après avoir été banni. Camille est le plus grand des Romains avant son exil; et après son exil il est supérieur à lui-même.* Y a-t-il rien de moins recherché et de plus naturel que cette opposition ?

L'abbé Mallet renvoie l'*antithèse* aux harangues, aux oraisons funèbres, aux discours académiques; comme si l'*antithèse* n'était jamais qu'un ornement frivole; et comme si, dans une oraison funèbre, dans une harangue, dans un discours académique, le faux bel esprit n'était pas aussi déplacé que partout ailleurs. L'affectation n'est bonne que dans la bouche d'un pédant, d'une précieuse ou d'un fat.

L'*antithèse* est souvent un trait de délicatesse ou de finesse épigrammatique. Cette réponse d'un homme à sa maîtresse, qui faisait semblant d'être jalouse d'une honnête femme : *Aimable vice, respectez la vertu;* et celle de Phocion à Demadès, qui lui disait : *Les Athéniens te tueront s'ils entrent en fureur. — Et toi, s'ils rentrent dans leur bon sens;* et ce mot d'Hamilton : *Dans ce temps-là, de grands hommes commandaient de petites armées, et ces armées faisaient de grandes choses;* sont des exemples de ce genre.

Mais souvent aussi l'*antithèse* prend le ton le plus haut; et l'éloquence, la poésie héroïque, la tragédie elle-même, peuvent l'admettre sans s'avilir.

Ce vers de Racine, imité de Sapho,

Je sentis tout mon corps et transir et brûler;

ce vers de Corneille,

Et monté sur le faîte, il aspire à descendre;

ce vers de la *Henriade*,

Triste amante des morts, elle hait les vivants;

ce vers de Crébillon,

La crainte fit les dieux, l'audace a fait les rois;

ces paroles de Junon dans l'*Énéide*,

Flectere si nequeo superos, acheronta movebo [1];

et ce présage du destin de Rome,

Imperium terris, animos æquabit olympo [2];

et cette réponse de Médée,

Servare potui; perdere an possim rogas [3]?

et ces mots de Sénèque, en parlant de l'Être suprême et de ses immuables lois : *Semper paret, semel jussit* [4], ne sont-ils pas du style le plus grave? Ces mots d'Alexandre : *Malo me fortunæ pœniteat quam victoriæ pudeat* [5]; et ce trait du caractère de César, *Meruitque timeri, nil metuens* [6]; et cette conclusion de l'apologie de Socrate en parlant à ses juges : *Il est temps de nous en aller, moi pour mourir, et vous pour vivre*, n'est-ce que du faux bel esprit?

Il en est de l'*antithèse* comme de toutes les figures de rhétorique; lorsque la circonstance les amène et que le sentiment les place, elles donnent au style plus de grâce et plus de beauté. Il faut prendre garde seulement que l'esprit ne se fasse pas une habitude de certains tours de pensée et d'expression, qui, trop fréquents, cesseraient d'être naturels. C'est ainsi que l'*antithèse*, trop familière à Pline le Jeune et à Fléchier, paraît dans leur éloquence une figure étudiée, quoique peut-être elle leur soit venue sans étude et sans réflexion.

APOSTROPHE. Rien de plus commun, dans les livres que l'on nous donne pour classiques, que le manque d'exactitude dans les définitions et de justesse dans les exemples. Longin, en citant de Démosthène un mouvement oratoire vraiment sublime, a

[1] « Si je ne puis fléchir les dieux du ciel, je soulèverai ceux des enfers. »
[2] « Son empire embrassera la terre; son génie atteindra les cieux. »
[3] « J'ai pu le sauver; et tu demandes si je puis le perdre? »
[4] « Il a commandé une fois; il ne fait plus qu'obéir. »
[5] « J'aime mieux avoir à me plaindre de ma fortune, que d'avoir à rougir de ma victoire. »
[6] Inaccessible à la crainte, il mérita de l'inspirer. »

dit : *Par cette forme de serment, que j'appellerai ici* apostrophe, *il défie,* etc. Longin ne pensait pas alors à définir rigoureusement l'*apostrophe* : le sublime était son objet. Il ne fallait donc pas, sur la foi de Longin, donner pour *apostrophe* ce qui n'en est pas une. Et qui ne sait pas que cette figure ou ce mouvement oratoire consiste à détourner tout à coup la parole, et à l'adresser, non plus à l'auditoire ou à l'interlocuteur, mais aux absents, aux morts, aux êtres invisibles ou inanimés, et le plus souvent à quelqu'un ou à quelques-uns des assistants? Or, dans le serment de Démosthène il n'y a rien de détourné : il s'adresse aux Athéniens.

« Non, non, leur dit-il ; en vous chargeant du péril (de la guerre contre Philippe) pour la liberté universelle et pour le salut commun, vous n'avez point failli. Non! j'en jure par ceux de vos ancêtres qui bravèrent les hasards de Marathon, et par ceux qui soutinrent le choc à la bataille de Platée, et par ceux qui sur mer livrèrent les combats de Salamine et d'Artémise, et par un grand nombre d'autres qui reposent dans les tombeaux publics. »

Si dans ce moment Démosthène eût employé l'*apostrophe,* il aurait dit : « Je vous en atteste, ou j'en jure par vous, illustres morts, etc. » Mais ce tour, plus artificiel et plus commun, aurait été moins beau. Et en effet, ce n'est pas dans le fort d'une argumentation aussi serrée que l'est celle de Démosthène dans cet endroit de son apologie, ce n'est point là que l'orateur doit lâcher prise et se dessaisir de ses juges pour s'adresser aux absents ou aux morts.

Dans ces moments, c'est la partie adverse qu'on attaque, c'est un témoin présent que l'on atteste, c'est un accusateur qu'on presse, ou un protecteur qu'on implore, c'est quelquefois ses juges mêmes qu'on met en scène et qu'on prend à témoin. Ainsi, dans la harangue que je viens de citer, soit que Démosthène provoque son adversaire et lui demande : « Pour qui voulez-vous, Eschine, qu'on vous répute ? pour l'ennemi de la république, ou pour le mien? » Soit qu'il interroge ses juges et qu'il leur demande à eux-mêmes : « Qui empêcha que l'Hellespont ne tombât sous une domination étrangère ? Vous, messieurs. Or, quand je

dis vous, je dis la république. Mais qui consacrait au salut de la république ses discours, ses conseils, ses actions? qui se dévouait totalement pour elle? Moi. » Le mouvement oratoire est vif, pressant, irrésistible.

Quelquefois l'*apostrophe* est double; et les deux mouvements, se succédant avec rapidité, donnent à l'éloquence le plus haut degré de chaleur. Tel est, contre Aristogiton, cet endroit du même orateur, rappelé par Longin : « Il ne se trouvera personne entre vous, Athéniens, qui ait du ressentiment et de l'indignation de voir un impudent, un infâme, violer insolemment les choses les plus saintes! Un scélérat, dis-je, qui... O le plus méchant de tous les hommes! rien n'aura pu arrêter ton audace effrénée! » etc.

J'ai cité ailleurs la plus belle des *apostrophes* de Cicéron : *Quid enim, Tubero, tuus ille districtus in acie pharsalica gladius agebat?* [1] Mais cette figure se reproduit à chaque instant dans ses harangues. Je ne sais pas pourquoi nous le citons en détail; il faut le lire tout entier, et le relire après l'avoir lu. Tantôt on le verra prendre à la gorge son adversaire, le terrasser, le couvrir d'opprobre, et, après l'avoir foulé aux pieds et traîné dans la fange, l'abandonner avec mépris à l'indignation publique : c'est ainsi qu'il traite Pison; tantôt s'adresser à ses juges, comme dans la défense de Milon, et invoquer leur témoignage : *Sed quid ego argumentor? quid plura disputo? Te, Q. Petilli, appello, optimum et fortissimum civem; te, M. Cato, testor; quos mihi divina quædam sors dedit judices* [2] : tantôt s'adresser à son client, et le mettre en scène : *Te quidem, Milo, quod isto animo es* (*scilicet fortissimo*) *satis laudare non possum; sed quo est ista magis divina virtus, eo majore a te dolore divellor* [3]; tantôt, enfin, chercher dans l'auditoire des amis et des

[1] « Toi-même, Tuberon, que faisait ton épée dans le champ de Pharsale? »

[2] « Mais pourquoi m'arrêter à des raisonnements? pourquoi disputer davantage? C'est à vous, vertueux et vaillant Q. Petilius, c'est à vous, M. Caton, que je m'adresse, à vous qu'une providence divine semble m'avoir donnés pour juges. »

[3] « Je ne puis, Milon, trop louer la force et l'élévation de ton âme; mais plus je vois dans ta vertu ce noble et divin caractère, plus grande est pour moi la douleur de me séparer de toi. »

défenseurs : *Vos, vos appello, fortissimi viri, qui multum pro republicâ sanguinem effudistis; vos in viri et in civis invicti appello periculo, centuriones, vosque milites. Vobis non solum inspectantibus, sed etiam armatis et huic judicio præsidentibus, hæc tanta virtus ex hac urbe expelletur, exterminabitur, projicietur* [1].

Voilà le véritable genre de l'*apostrophe* oratoire. Celle qui s'adresse aux absents, aux morts, aux êtres invisibles ou inanimés, peut être pathétique lorsque le sujet la soutient et que la situation l'inspire ; mais elle est beaucoup moins pressante, et le plus souvent elle tient de la déclamation.

Sa place naturelle c'est la poésie passionnée.

Que diras-tu, mon père, à ce spectacle horrible?
(*Phèdre.*)
Mânes de mon amant, j'ai donc trahi ma foi?
(*Alzire.*)
O cendres d'un époux! ô Troyens! ô mon père!
O mon fils! que tes jours coûtent cher à ta mère!
(*Andromaque.*)
Quoi! pour noyer les Grecs et leurs mille vaisseaux,
Mer, tu n'ouvriras pas des abymes nouveaux?....
Et toi, soleil, et toi, etc. (*Clytemnestre.*

Elle interrompt le dialogue, se mêle au récit et l'anime, s'échappe à tout moment d'un cœur que possède l'amour, la jalousie, la colère, l'indignation, etc. Elle soulage aussi la douleur plaintive et solitaire; et c'est l'expression la plus familière et la plus touchante de cette mélancolie qui se nourrit de souvenirs et de regrets.

Autrefois, l'usage d'adresser la parole à son cœur, à ses yeux, à son âme, à son bras était fréquent dans la poésie pathétique; et il n'est pas absolument hors de la vraisemblance de se déta-

[1] « C'est vous que j'implore, braves guerriers, qui avez tant répandu de votre sang pour la patrie; c'est vous que j'appelle au secours d'un vaillant citoyen, d'un homme invincible, vous, centurions, vous, soldats, qui, non-seulement assitez, mais qui, sous les armes, présidez à ce jugement. Souffrirez-vous que du sein de Rome on écarte, on bannisse, on extermine tant de vertu? »

cher ainsi d'une partie de soi-même. Ce guerrier qui au moment du combat se sentant frémir disait à ses compagnons : *Ce corps frémirait bien davantage s'il savait où je vais le mener*, exprimait un sentiment naturel et sublime. Homère, qui est toujours si simple et si vrai, n'a pas laissé de dire qu'Ulysse avait tancé son cœur rugissant de colère, et lui avait dit : *Supporte encore cet affront.* Rien de plus vif et de plus touchant que cette apostrophe de don Diègue à son épée.

Et toi, de mes exploits glorieux instrument,
Mais d'un corps tout de glace inutile ornement,
Fer, jadis tant à craindre, et qui, dans cette offense,
M'as servi de parade, et non pas de défense,
Va, quitte désormais le dernier des humains ;
Passe, pour me venger, en de meilleures mains.

Ces vers de Chimène, tant critiqués,

Pleurez, pleurez, mes yeux, et fondez-vous en eau,
La moitié de ma vie a mis l'autre au tombeau.

Ces vers nous font encore verser des larmes : c'est que la passion a dans son délire des mouvements et des illusions que la froide critique ne connaît pas.

Scudéri trouvait là *trois moitiés*. Eh ! malheureux ! ne vois-tu pas que le père et l'amant sont tout ; que Chimène n'est rien, qu'elle s'oublie, et que dans sa douleur elle doit s'oublier ?

APPLICATION. Nouvel emploi d'un passage, soit de prose, soit de poésie.

Plus le nouveau sens ou le nouveau rapport que l'*application* donne au passage est éloigné de son sens primitif, plus l'*application* est ingénieuse, lorsqu'elle est juste.

De tous les jeux de l'esprit, c'est peut-être celui où il brille le plus par la justesse, la finesse, la singularité piquante, et surtout l'à-propos de ces rencontres heureuses que l'occasion semble lui offrir d'elle-même, espèces de hasards qui n'arrivent qu'à lui.

L'archevêché de Paris venait d'être érigé en pairie. Les du-

chesses, en corps, allèrent en faire compliment à l'archevêque de Harlai, l'un des plus beaux hommes de son temps. « Monseigneur, lui dit celle qui portait la parole, les brebis viennent féliciter leur pasteur de ce qu'on a couronné sa houlette. » L'archevêque, en regardant ces dames, dit à sa cour sacerdotale :

Formosi pecoris custos [1].

Madame de Bouillon, qui savait le latin, répliqua :

Formosior ipse [2].

L'abbé de Villeroi n'avait pu obtenir des chanoines de Lyon d'être reçu dans leur chapitre. Le roi le fit archevêque de Lyon ; et le chapitre lui rendit les devoirs accoutumés. Villeroi voulut se prévaloir de son avantage, et leur dit ces mots du psaume 117 : *Lapidem quem reprobaverunt ædificantes, hic factus est in caput anguli* [3]. L'un des chanoines lui répondit par le verset qui suit immédiatement celui-là : *A domino factum est istud, et est mirabile oculis nostris* [4].

Il fut un temps où il était permis, en chaire, de citer des auteurs profanes. Le P. Arnoux, jésuite, confesseur de Louis XIII, en prêchant la passion, vit entrer la reine, Marie de Médicis, et obligé de recommencer, selon l'usage, il lui adressa ce vers de Virgile :

Infandum, regina, jubes renovare dolorem [5].

L'emblême de Louis XIV était, comme on sait, le soleil. Le jésuite Bouhours prétendait même que *depuis que le roi avait pris un soleil pour son symbole, et qu'il s'était approprié ce bel astre, pour parler de la sorte, les personnes un peu éclairées prenaient le soleil pour lui.* Quoi qu'il en soit, Louis XIV avait été instruit de ce qui se tramait en Angleterre en faveur du prince d'Orange, et il en avait averti le roi Jacques II, qui

[1] « De quel beau troupeau je suis pasteur ! »
[2] « Le pasteur est plus beau lui-même. »
[3] « La pierre qu'ils avaient rejetée est devenue la pierre de l'angle. »
[4] « C'est le Seigneur qui a fait cela, et c'est un miracle à nos yeux. »
[5] « Reine, vous m'ordonnez de renouveler une horrible douleur. »

n'avait pas voulu le croire. Mais quand l'événement justifia l'avis qu'il avait négligé, on dit que Jacques s'écria :

Solem quis dicere falsum
Audeat ? ille etiam cæcos instare tumultus
Sæpe monet, fraudemque, et operta tumescere bella [1].

Voilà sans contredit une des plus belles *applications* qui se soient jamais faites, mais une présence d'esprit bien étrange, dans un roi menacé de perdre sa couronne!

Ce même Jacques II nous rappelle le malheur de la Hogue, et la réponse trop heureuse que firent les Anglais aux flatteurs de Louis XIV. Les flatteurs avaient imaginé une médaille où Louis XIV était représenté sous la figure de Neptune menaçant les vents, avec cette légende, *Quos ego.* Le combat fut perdu; et toute l'habileté de Tourville et toute la valeur des Français ne purent empêcher qu'on ne succombât sous le nombre. Alors les Anglais, à leur tour, firent frapper une médaille, dont l'emblême était aussi l'image de Neptune, mais avec ces vers pour légende :

Maturate fugam, regique hæc dicite vestro,
Non illi imperium pelagi [2].

ils n'ajoutaient pas encore, comme ils ont fait depuis,

Sed mihi sorte datum [3],

vanité aussi imprudente que celle du *Quos ego.*

Tout le monde sait le trait d'arrogance attribué aux Hollandais à l'égard de Louis XIV : *Sta, sol,* par allusion à son emblême.

Une *application* trop ingénieuse pour convenir à la douleur est celle que fit, dit-on, la sœur de M. de Thou, en voyant le tombeau du cardinal de Richelieu : *Domine, si fuisses hic, frater meus non fuisset mortuus* [4].

[1] « Qui osera dire que le soleil nous trompe? C'est lui qui souvent nous avertit des troubles secrets qui nous menacent, des trahisons, et des guerres sourdes qui commencent à s'allumer. »

[2] « Hâtez-vous de prendre la fuite, et allez dire à votre roi que ce n'est pas à lui qu'appartient l'empire des mers. »

[3] « C'est à moi que le sort l'a donné. »

[4] « Seigneur, si vous aviez été ici, mon frère ne serait pas mort. »

Les *applications* n'ont pas toujours un caractère aussi sérieux. Tout le monde connaît celle que fit Calvin de ce vers au clergé de Rome.

Vobis picta croco et fulgenti murice vestis
Desidiæ cordi.

Le cardinal Baronius avait une dévotion si particulière à saint Marcel, qu'on ne doutait pas qu'il n'en prît le nom s'il arrivait à la papauté. Un devin lui dit, pour sa bonne aventure :

Si qua fata aspera rumpas,
Tu Marcellus eris.

Ce jeu de mots fait souvenir d'une réplique bien singulièrement heureuse, d'un homme d'esprit qui quelquefois s'amusait à fair des *rebus*. Quelqu'un disait de lui, en badinant à sa manière,

Natum rebus *agendis :*

Il répondit :

Et mihi res, non me rebus *subjungere conor.*

Le pape Innocent XI ayant mis un impôt sur le papier timbré et sur le tabac, on fit dire à Pasquin : *Contra folium quod vento rapitur ostendis potentiam tuam, et stipulam siccam persequeris* [1].

Ménage écrivant à madame de Sévigné, sur les folies du carnaval, lui disait, par allusion à la cérémonie des cendres :

Hic motus animorum atque hæc certamina tanta
Pulveris exigui jactu compressa quiescent [2].

Rappellerai-je ici une gaieté de collége assez curieuse dans son espèce? Quelque mauvais plaisant ayant fait entrer un âne dans une de nos écoles de théologie, ce fut, parmi les écoliers, à qui traiterait le nouveau venu avec le plus d'incivilité; ils firent tant qu'ils le chassèrent. Quand le tumulte fut apaisé, le pro-

[1] « Tu as exercé ta puissance sur la feuille qui est le jouet des vents, et tu persécutes le faisceau d'herbe sèche. »

[2] « Tous ces mouvements des esprits et tous ces grands combats seront apaisés par un peu de poussière. »

fesseur (l'abbé L. F.), dit gravement, pour leur apprendre à vivre : *In propria venit, et sui eum non receperunt*[1].

Ce qui donne à l'*application* le caractère le plus piquant, c'est lorsqu'on emploie un dicton populaire, un proverbe, à cacher la finesse de la pensée, ou la malice de l'intention, sous l'air de la simplicité.

Un soi-disant homme de cour offrait *sa protection* à un gentilhomme de province. *Je l'accepte, monsieur*, lui dit le gentilhomme, *les petits présents entretiennent l'amitié.*

On disait devant Fontenelle que Dieu avait fait l'homme à son image. Vous savez sa réponse : *L'homme le lui rend bien.*

Madame D. D. entendant raconter que saint Denis, après qu'on lui eut coupé la tête, la porta dans ses mains à deux lieues de distance : *Je n'ai pas de peine à le croire*, dit-elle : *il n'y a que le premier pas qui coûte.*

La même ayant ouï dire qu'une femme de sa connaissance avait repris la fantaisie de coucher avec son mari, *C'est peut-être*, dit-elle, *une envie de femme grosse.*

Le talent des *applications* suppose, avec un esprit juste, subtil et prompt, une mémoire richement meublée. Voilà pourquoi Virgile, que tout le monde sait par cœur dès l'enfance, est de tous les auteurs profanes celui dont on a fait le plus et de plus heureuses *applications.*

A l'égard des livres saints, on sait l'usage qu'en ont fait la morale et l'éloquence de la chaire. Parmi les *applications* de ce genre, on cite avec raison le texte de l'oraison funèbre de Turenne, *Fleverunt eum omnis turba Israel planctu magno*, etc.; et le texte de l'oraison funèbre du duc et de la duchesse de Bourgogne, où le père de la Rue appliqua si heureusement au désastre de 1712 ce passage de Jérémie. « Pourquoi vous attirez-vous par vos péchés un tel malheur, que de voir enlever par la mort, du milieu de vous, l'époux, l'épouse, et l'enfant au berceau? » *Quare facitis malum grande contra animas vestras, ut intereat ex vobis, vir, mulier, et parvulus, de medio Judæ.*

[1] « Il est venu dans son propre domaine, et les siens ne l'y ont pas reçu. »

Les prédicateurs se sont permis souvent de mutiler, de tronquer les passages qu'ils empruntaient des Livres saints, d'en altérer le sens, et quelquefois de leur en donner un tout contraire à l'esprit du texte. *Voyez* dans l'article CITATION, de l'*Encyclopédie*, combien le sens de ces mots *Multi vocati, paucì verò electi*, a été corrompu. Il en est de même du *Compelle intrare*. Un tel abus est de conséquence, et peut servir à consacrer les plus dangereuses erreurs.

ARIETTE, Air de musique vocale dont le caractère est la légèreté. Ce mot est nouveau dans notre langue; et quoiqu'il y eût dans la musique de Lulli, de Mouret, de Campra, quelques morceaux de chant mesuré, d'un mouvement vif et d'un tour agréable, on ne disait point les *ariettes;* mais les *airs* de Lulli, de Mouret, de Campra. Ce fut lorsqu'on eut quelque idée de la musique italienne, et qu'on essaya d'en imiter les passages brillants, que du mot *aria* on fit le mot *ariette;* et on donna ce nom distinctif aux airs français que l'on croyait composés à l'italienne : ainsi, l'on dit les *ariettes* de Rameau, les *ariettes* de Mondonville, l'*ariette* des Talents lyriques, l'*ariette* de Pygmalion, l'*ariette* de Tithon et l'Aurore.

Ce chant léger, qui était la partie de la musique italienne la moins estimable et la plus facile à imiter, fut introduit à l'Opéra-Comique, et il y eut beaucoup de succès. Le nom d'*ariette* lui convenait alors plus que jamais; il le retint, et l'on distingua l'*ariette* et le vaudeville. Mais l'Opéra-Comique ayant pris dans la suite un caractère plus élevé, et les sentiments qui l'animaient l'ayant rendu susceptible d'une musique plus variée, plus expressive, on sentit qu'on pouvait faire mieux que d'y donner à des voix légères des modulations brillantes à exécuter : on fit des chants qui avaient eux-mêmes du caractère et de l'expression; et ce fut alors qu'on s'aperçut, quoi qu'en eût dit Rousseau, que notre langue était susceptible des beautés véritables de la musique italienne. Il eût donc fallu distinguer, dès ce moment, l'*ariette* qui n'était que brillante, de l'air expressif et passionné. Mais l'usage était établi d'appeler *ariette* tous les airs de l'Opéra-Co-

mique; et, quoique le goût eût décidé que les chants du *Devin de Village* étaient des *airs*, et non des *ariettes*, parce que le style en était simple et naturel, l'usage prévalut, et conserva le nom d'*ariette* pour tous les airs chantés sur le théâtre où l'*ariette* avait brillé. Ainsi, l'air de Tom-Jone,

Amour, quelle est donc ta puissance?

l'air du *Déserteur*,

Mourir n'est rien, c'est notre dernière heure;

l'air de *Silvain*,

Je puis braver les coups du sort,
Mais non pas les regards d'un père :

s'appelèrent des *ariettes*.

Ce n'est pas tout : lorsque la musique italienne, la plus simple, la plus noble, la plus pathétique, s'est établie sur le théâtre de l'Opéra, ceux qui, par goût, par opinion, par système, ont tâché de la dépriser, ont donné aussi le nom d'*ariettes*, non-seulement aux airs d'un caractère brillant et léger, mais indistinctement à tous les chants, même aux plus sublimes, aux plus passionnés de ce nouveau genre d'opéra; et de l'idée de légèreté, de frivolité, de comique, originairement attachée au mot d'*ariette*, ils ont tiré cette induction, que la musique italienne, la musique des *ariettes*, n'était pas digne de la tragédie. On aura cependant quelque peine à croire que l'air de Roland,

Que me veux-tu monstre effroyable?

que l'air d'Atys,

Quel trouble agite mon cœur?

que l'air de Cybèle,

Tremblez, ingrats, de me trahir;

que l'air d'Oreste,

Cruel! et tu dis que tu m'aimes!

et celui de Pylade,

Oreste! au nom de la patrie,

soient de cette musique, ou légère ou comique, qu'on appelle *arielles*, ou jolis petits airs.

En italien, le mot *aria* signifie un *air* en général ; ce n'est point un diminutif. Le mot *ariette* en est un ; il faut donc le garder pour l'espèce de chant la plus légère et la moins expressive, et ne pas faire servir l'abus des mots à donner le change aux idées. *Voyez* AIR.

ARLEQUIN. Personnage de la comédie italienne. Le caractère distinctif de l'ancienne comédie italienne est de jouer des ridicules, non pas personnels, mais nationaux. C'est une imitation grotesque des mœurs des différentes villes d'Italie ; et chacune d'elles est représentée par un personnage qui est toujours le même. Pantalon est vénitien, le Docteur est bolonais, Scapin est napolitain et *Arlequin* est bergamasque. Celui-ci est d'une singularité qui mérite d'être observée, et il a fait longtemps les plaisirs de Paris, joué par trois acteurs célèbres, Dominique, Thomassin, et Carlin. Il est vraisemblable qu'un esclave africain fut le premier modèle de ce personnage. Son caractère est un mélange d'ignorance, de naïveté, d'esprit, de bêtise et de grâce : c'est une espèce d'homme ébauché, un grand enfant, qui a des lueurs de raison et d'intelligence, et dont toutes les méprises ou les maladresses ont quelque chose de piquant. Le vrai modèle de son jeu est la souplesse, l'agilité, la gentillesse d'un jeune chat, avec une écorce de grossièreté qui rend son action plus plaisante; son rôle est celui d'un valet patient, fidèle, crédule, gourmand, toujours amoureux, toujours dans l'embarras, ou pour son maître, ou pour lui-même, qui s'afflige, qui se console avec la facilité d'un enfant, et dont la douleur est aussi amusante que la joie.

Ce rôle exige beaucoup de naturel et d'esprit, beaucoup de grâce et de souplesse.

Les Français l'ont employé quelquefois heureusement dans leurs comédies, comme de Lisse dans *Arlequin sauvage*, et dans *Timon le misantrope ;* mais en général la liberté du jeu de cet acteur naïf, et l'originalité de son langage s'accommo-

dent mieux d'un simple canevas qu'il remplit à sa guise, que du rôle le mieux écrit.

ARTS LIBÉRAUX. Rien de plus bizarre en apparence que d'avoir ennobli les *arts* d'agrément, à l'exclusion des *arts* de première nécessité; d'avoir distingué dans un même *art* l'agréable d'avec l'utile, pour honorer l'un de préférence à l'autre; et cependant rien de plus raisonnable que ces distinctions, à les regarder de près.

La société, après avoir pourvu à ses besoins, s'est occupée de ses plaisirs; et le plaisir, une fois senti, est devenu un besoin lui-même. Les jouissances sont le prix de la vie; et on a reconnu dans les *arts* d'agrément le don de les multiplier. Alors, regardant tous les *arts* comme utiles, et sans distinctions des genres de bonté, on n'a considéré que l'encouragement qu'exigeaient les uns et les autres; et on leur a proposé des récompenses relatives aux facultés et aux inclinations de ceux qui devaient s'y exercer.

Le premier objet des récompenses est d'encourager les travaux. Or des travaux qui ne demandent que des facultés communes, telles que la force du corps, l'adresse de la main, la sagacité des organes, et une industrie facile à acquérir par l'exercice et l'habitude, n'ont besoin, pour être excités, que de l'appât d'un bon salaire. On trouvera partout des hommes robustes, laborieux, agiles, adroits de la main, qui seront satisfaits de vivre à l'aise en travaillant, et qui travailleront pour vivre.

A ces *arts*, même aux plus utiles et de première nécessité, on a donc pu ne proposer qu'une vie aisée et commode; et les qualités naturelles qu'ils supposent ne sont pas susceptibles de plus d'ambition. L'âme d'un artisan, celle d'un laboureur, ne se repaît point de chimères; et une existence idéale l'intéresserait faiblement.

Mais pour les *arts* dont le succès dépend de la pensée, des talents de l'esprit, des facultés de l'âme, surtout de l'imagination, il a fallu non-seulement l'émulation de l'intérêt, mais celle de la vanité; il a fallu des récompenses analogues à leur génie et dignes de l'encourager, une estime flatteuse aux uns, une es-

pèce de gloire aux autres, et à tous des distinctions proportionnées aux moyens et aux facultés qu'ils demandent.

Ainsi s'est établie dans l'opinion la prééminence des *arts libéraux* sur les *arts* mécaniques, sans égard à l'utilité, ou plutôt en les supposant diversement utiles, les uns aux besoins de la vie, les autres à son agrément.

Cette distinction a été si précise, que dans le même *art* ce qui exige un degré peu commun d'intelligence et de génie a été mis au rang des *arts libéraux;* tandis qu'on a laissé au nombre des *arts* mécaniques ce qui ne suppose que des moyens physiques ou les facultés de l'esprit données à la mulitude. Telles, par exemple, la différence de l'architecte et du maçon, du statuaire et du fondeur, etc. Quelquefois même on a séparé la partie spéculative et inventive d'un *art* mécanique, pour l'élever au rang des sciences, tandis que la partie exécutive est restée dans la foule des *arts* obscurs. Ainsi, l'agriculture, la navigation, l'optique, la statique tiennent par une extrémité aux connaissances les plus sublimes, et par l'autre à des *arts* qu'on n'a point ennoblis. Les *arts libéraux* se réduisent donc à ceux-ci : l'éloquence, la poésie, la musique, la peinture, la sculpture, l'architecture, la gravure considérée dans la partie du dessin.

Par un renversement assez singulier, on voit que les plus honorés des *arts*, et ceux en effet qui méritent le plus de l'être, par les facultés qu'ils demandent et par les talents qu'ils supposent, que les seuls même d'entre les *arts* qui exigent une intelligence, une imagination, un génie rare, et une délicatesse d'organe dont peu d'hommes ont été doués, sont presque tous des *arts* de luxe, des *arts* sans lesquels la société pourrait être heureuse, et qui ne lui ont apporté que des plaisirs de fantaisie, d'habitude, et d'opinion, ou d'une nécessité très-éloignée de l'état naturel de l'homme. Mais ce qui nous paraît un caprice, une erreur, un désordre de la nature, ne laisse pas d'être conforme à ses desseins ; car ce qui est vraiment nécessaire à l'homme a dû être facile à tous ; et ce qui n'est possible qu'au plus petit nombre a dû être inutile au plus grand.

Parmi les *arts libéraux,* les uns s'adressent plus directement à l'âme, comme l'éloquence et la poésie ; les autres plus

particulièrement aux sens, comme la musique et la peinture ; les uns emploient pour s'exprimer des signes fictifs et changeants, les sons articulés ; un autre emploie des signes naturels, et partout les mêmes, les accents de la voix, le bruit des corps sonores ; les autres emploient, non pas des signes, mais l'apparence même des objets qu'ils expriment, les surfaces et les contours, les couleurs, l'ombre et la lumière ; un autre enfin n'exprime rien (je parle de l'architecture), mais son étude est d'observer ce qui plaît au sens de la vue, soit dans le rapport des grandeurs, soit dans le mélange de formes ; et son mérite est de réunir l'agrément et l'utilité.

Enfin parmi ces *arts*, les uns ont la nature pour modèle ; et leur excellence consiste à la choisir, et à composer d'après elle, aussi bien qu'elle et mieux qu'elle-même ; ainsi opèrent la poésie, la peinture et la sculpture. Tel autre exprime la vérité même, et n'imite rien ; mais aux moyens qu'il emploie, il donne toute la puissance dont ces moyens sont susceptibles ; ainsi, l'éloquence déploie tous les ressorts du sentiment, toutes les forces de la raison. Tel autre imite, ou par ressemblance, ou seulement par analogie ; ainsi la musique a deux organes, l'un naturel, l'autre factice, la voix humaine, et les instruments qui peuvent seconder la voix, y suppléer, porter à l'âme, par l'entremise de l'oreille, d'agréables émotions.

On voit combien il serait difficile de réduire à un même principe, des *arts* dont les moyens, les procédés, l'objet, diffèrent si essentiellement.

Quand il serait vrai, comme un musicien célèbre l'a prétendu, que le principe universel de l'harmonie et de la mélodie fût dans la nature, il s'ensuivrait que la nature serait le guide, mais non pas le modèle, de la musique. Tous les sons et tous les accords sont dans la nature sans doute ; mais l'*art* est de les réunir et d'en composer un ensemble qui plaise à l'oreille et qui porte à l'âme d'agréables émotions ; or qu'on nous dise à quoi ce composé ressemble. Est-ce dans le chant des oiseaux, dans les accents de la voix humaine, que la musique a pris le système des modulations et des accords ?

Cet *art* est peut-être le plus profond secret que l'homme ait

dérobé à la nature. Le peintre n'a qu'à ouvrir les yeux; dira-t-on de même que le musicien n'a qu'à prêter l'oreille pour trouver des modèles? La musique, il est vrai, imite assez souvent; et la vérité embellie est un nouveau charme pour elle; mais qui la réduirait à l'imitation, à l'expression de la nature, lui retrancherait les plus frappants de ses prodiges, et à l'oreille les plus sensibles et les plus chers de ses plaisirs. La musique ressemble donc, d'un côté, à la poésie, laquelle embellit la nature en l'imitant, et de l'autre, à l'architecture, qui ne consulte que le plaisir du sens qu'elle doit affecter.

En étudiant les *arts*, il faut se bien remplir de cette idée, qu'indépendamment des plaisirs réfléchis que nous causent la ressemblance et le prestige de l'imitation, chacun des sens a ses plaisirs purement physiques, comme le goût et l'odorat; l'oreille surtout a les siens; elle y est même d'autant plus sensible, qu'ils sont plus rares dans la nature. Pour mille sensations agréables qui nous viennent par le sens de la vue, il ne nous en vient peut-être pas une par le sens de l'ouïe. On dirait que cet organe étant spécialement destiné à nous transmettre la parole, et la pensée avec elle, la nature, par cela seul, ait cru l'avoir assez favorisé. Tout, dans l'univers, semble fait pour les yeux, et presque rien pour les oreilles. Aussi de tous les *arts*, celui qui a le plus d'avantage à rivaliser avec la nature, c'est l'*art* des accords et du chant.

L'architecture est encore moins que la musique asservie à l'imitation. Quelle idée que de lui donner pour modèle la première cabane dont l'homme sauvage imagina de se faire un abri! Quand cette cabane, cette ébauche de l'*art*, en contiendrait les éléments, elle n'a pas été donnée par la nature; elle est, comme l'église de Saint-Pierre de Rome, un composé artificiel; ce fut le coup d'essai de l'industrie; et il est étrange de vouloir que l'essai soit le modèle du chef-d'œuvre. Comment tirer de cette cabane l'idée des proportions, des profils, des formes les plus régulières?

Le prodige de l'*art* n'a pas été d'employer des colonnes et des chevrons; c'est la plus simple et la plus grossière des inventions de la nécessité. Le prodige a été de déterminer les rapports des

hauteurs et des bases, l'ensemble harmonieux, l'équilibre des masses, la précision et l'élégance des profils, des saillies et des contours. Est-ce la raison, l'analogie, la nature enfin, qui a donné la composition de l'ordre corinthien, le plus magnifique de tous, le plus agréable et le plus insensé? Les colonnes rappellent des tiges d'arbre, qui supportaient de longues poutres, et des solives en travers, figurées par l'entablement : je le veux bien; mais où l'inventeur de l'ordre corinthien a-t-il vu, soit dans la nature, soit dans les premières inventions de la nécessité, un vase entouré d'une plante, placé au bout d'une tige d'arbre, et soutenant un lourd fardeau ? Callimaque l'a vu ce vase; mais il l'a vu par terre, et ne supportant rien. L'emploi qu'il en a fait répugne au bon sens et à la vraisemblance; et cependant cette absurdité est, au gré des yeux, le plus riche, le plus bel ornement de l'architecture. Les rouleaux ou volutes de l'ordre ionique ne sont pas moins ridiculement employés; et c'est encore une beauté. L'*art* même, depuis deux mille ans, cherche en vain à renchérir sur ces compositions, rien n'en peut approcher; les proportions de l'architecture grecque restent encore inaltérables; et sans avoir de modèle dans la nature, elles semblent destinées à être éternellement elles-mêmes le modèle de l'*art*. Pourquoi cela ? C'est que le plaisir des yeux est, comme celui de l'oreille, attaché à de certaines impressions, et que ces impressions dépendent de certains rapports que la nature a mis entre l'objet et l'organe. Mais saisir ces rapports ce n'est pas imiter, c'est deviner la nature.

Ainsi procède l'éloquence; elle n'imite rien, l'orateur n'est pas un mime : il parle d'après lui, il transmet sa pensée, il exprime ses sentiments. Mais, dans le dessein d'émouvoir, d'éclairer, de persuader, de faire passer dans nos cœurs les mouvements du sien, il choisit avec réflexion ce qu'il connaît de plus capable de nous remuer à son gré. C'est encore ici l'influence de l'esprit sur l'esprit, l'action de l'âme sur l'âme, le rapport des objets avec l'organe du sentiment, qu'il faut étudier; et pour maîtriser les esprits, le soin de l'orateur est de connaître ce qui les touche et peut les émouvoir comme il entend qu'ils soient émus.

Dans les *arts* même dont l'imitation semble être le partage, comme la poésie, la peinture, la sculpture, copier n'est rien, choisir est tout. Les détails sont dans la nature, mais l'ensemble est dans le génie. L'invention consiste à composer des masses qui ne ressemblent à rien, et qui, sans avoir de modèle, aient pourtant de la vérité; or quel est dans la nature le principe et la règle de ces compositions? Il n'y en pas d'autre que la connaissance de l'homme, l'étude de ses affections, le résultat des impressions que les objets font sur l'organe. Cela est évident pour le choix, le mélange, et l'harmonie des couleurs, la beauté des contours, l'élégance des formes; l'œil en est le juge suprême; et la même étude de la nature qui démêle les sons qui plaisent à l'oreille nous a éclairés sur le choix des objets qui plaisent aux yeux.

Même théorie à l'égard de la partie intellectuelle de la peinture, et à l'égard de la poésie, qui est l'*art* de peindre à l'esprit.

Il est aussi impossible d'expliquer les plaisirs de la pensée et du sentiment, que ceux de l'oreille et des yeux; mais une expérience habituelle nous fait connaître que la faculté de sentir et d'imaginer a dans l'homme une activité inquiète qui veut être exercée, et de telle façon plutôt que de telle autre.

La nature nous présente pêle-mêle, si j'ose le dire, ce qui flatte et ce qui blesse notre sensibilité : or, l'imitation se propose non-seulement l'illusion, mais le plaisir; c'est-à-dire, non-seulement d'affecter l'âme en la trompant, mais de l'affecter comme elle se plaît à l'être. Ce choix est le secret de l'*art*, et rien dans la nature ne peut nous le révéler, que l'étude même de l'homme et des impressions de plaisir ou de peine qu'il reçoit des objets dont il est affecté.

C'est ce discernement acquis par l'observation qui éclaire et conduit l'artiste : mais il est le guide du parfumeur, comme celui du poëte et du peintre; et que l'*art* imite ou n'imite pas, s'il est de son essence d'être un *art* d'agrément, son principe est le choix de ce qui peut nous plaire. La différence est dans les organes qu'on se propose de flatter, ou plutôt dans les affections que chacun des *arts* peut produire.

Les *arts* d'agrément qui ne portent à l'âme que des sensa-

tions, comme celui du parfumeur, ne seront jamais comptés parmi les *arts libéraux*. Ceux-ci ont spécialement pour organes l'œil et l'oreille, les deux sens qui portent à l'âme des sentiments et des pensées ; et c'est à quoi l'opinion semble avoir eu égard lorsqu'elle a marqué à chacun d'eux sa place et le rang qu'il devait tenir.

Les *arts* s'accordent assez souvent pour embellir à frais communs le même objet, et produire un plaisir composé de leurs impressions réunies ; c'est ainsi que l'architecture et la sculpture, la poésie et la musique, travaillent de concert ; mais il ne faut pas croire que ce soit dans la vue de faire plus d'illusion, en imitant mieux leur objet. Un observateur habile a déjà remarqué que les deux *arts* dont l'alliance était le plus sensiblement indiquée par leurs rapports (la sculpture et la peinture) se nuisent l'un à l'autre en se réunissant. Une belle estampe fait plus de plaisir qu'une statue colorée ; dans celle-ci, l'excès de ressemblance ôte à l'illusion son mérite et son agrément. *Voyez* ILLUSION, IMITATION, etc.

ARTICULATION. Depuis la leçon du *Bourgeois gentilhomme*, il n'y a guère moyen de parler sérieusement de la manière de prononcer les lettres ; mais, raillerie cessante, il ne serait peut-être pas inutile d'analyser le mécanisme de la parole : on trouverait dans cette analyse la raison physique de la rudesse ou de la douceur, de la lenteur ou de la rapidité naturelle des *articulations*, et, en deux mots, les éléments de la prosodie et de la mélodie d'une langue.

Parmi les voyelles, on trouverait que les sons graves ont naturellement de la lenteur, par la raison que l'organe, en formant ces sons, éprouve une modification plus pénible ; que les sons grêles veulent être brefs ; que les sons moyens sont également susceptibles ou de lenteur par leur volume, ou de vitesse par la facilité que nous avons à les former. *Voyez* PROSODIE.

L'étude de l'*articulation*, ou des mouvements combinés des organes de la parole, pour donner aux sons de la voix les qualités qui en font des *consonnes*, serait encore plus curieuse.

On distinguerait d'abord parmi les consonnes celles où un souffle muet, une espèce de bruit confus précède l'*articulation*, comme l'*m* et l'*n* consonne ; comme l'*f* et son doux le *v* ; comme l'*s* double et son doux le *z* ; comme le *g* et l'*l* mouillés ; et celles où l'*articulation* n'est précédée d'aucun souffle, comme le *p* et son doux le *b* ; comme le *t* et son doux le *d* ; comme le *k* et l'*l* simple. De là un caractère propre, qui assigne à chacune d'elles une place dans l'harmonie imitative, détail que nous mépriserons peut-être, mais que les Grecs ne méprisaient pas.

On trouverait dans la nature la raison du choix que les anciens avaient fait de l'*m* et de l'*n* pour être les signes du son nasal ; et on s'apercevrait, avec surprise, que pour faire passer et retenir dans le nez le son d'une voyelle, on est obligé de l'intercepter, ou avec la langue, en la disposant de la même façon que pour l'*articulation* de l'*n*, ou avec les lèvres, en les pressant comme pour l'*articulation* de l'*m* ; et de là cette conséquence que les nasales des Latins et des Italiens, où l'*articulation* de l'*n* se fait sentir, peuvent bien être brèves, par la raison que l'*articulation* éteint le retentissement, comme dans *examen, hymen* ; mais que les nasales françaises, où la langue ne fait qu'intercepter le son sans le détacher nettement, doivent toutes se prolonger. Les Latins eux-mêmes ne faisaient brèves que ces nasales grecques dont l'*articulation* coupait le retentissement : *culmen, tibicen, omen, barbiton* ; mais toutes les nasales en *m, deum, finem, Romam, enim*, étaient longues, par la raison qu'elles n'étaient, comme les nôtres, que des voyelles inarticulées ; si bien que dans les vers on les élidait comme voyelles finales, afin d'éviter l'*hiatus*.

Dans cette analyse, on verrait pourquoi on a confondu la faible *articulation* du *y* avec le son de l'*i*, et que la légère application de la langue contre les dents étant la même pour donner le son de l'*i* et l'*articulation* du *y*, il n'est pas possible d'exécuter celle-ci sans que le son analogue se fasse entendre, comme dans *payer, moyen, citoyen*.

On verrait pourquoi l'*articulation* est plus forte ou plus faible, plus rude ou plus douce en elle-même, suivant le caractère de la consonne qui frappe la voyelle ; pourquoi les *articulations*,

relativement l'une à l'autre, sont aussi plus ou moins liantes, plus ou moins dociles à se succéder; pourquoi les unes se suivent coulamment et avec aisance, les autres se froissent et se brisent dans leur collision; et l'étude de tous ces effets contribuerait à éclairer le choix de l'oreille.

On verrait pourquoi l'*l* est facile après l'*r*, et l'*r* pénible après l'*l*; pourquoi deux labiales ne peuvent s'allier ensemble, *abfert, abfugit*, non plus que deux dentales dont l'une est la faible de l'autre, *adtendere*, que les Latins avaient répudié; pourquoi le passage d'une labiale à une dentale est facile du faible au faible, comme dans *ab-diquer*; du fort au fort, comme dans *ap-titude*; du faible au fort, comme dans *ob-tenir*; et très-pénible du fort au faible, comme dans *cap-de Bonne-Espérance*, que l'on est obligé de prononcer *cab-de Bonne-Espérance*.

On trouverait de même la raison de la difficulté que nous éprouvons à prononcer l'*x* après l'*s*, et réciproquement, comme Quintilien l'a remarqué: *Virtus Xerxis, arx studiorum*, etc.

Ce ne serait donc pas une étude aussi puérile qu'on l'imagine; et plus d'un poëte en aurait eu besoin pour suppléer au don d'une oreille sensible, qui seule peut-être a manqué à quelques-uns de ceux qu'on estime et qu'on ne lit pas. *Voyez* HARMONIE DE STYLE.

ATTENTION. C'est une action de l'esprit qui fixe la pensée sur un objet et l'y attache; au contraire de la dissipation, qui la dérobe à elle-même; de la rêverie, qui la laisse aller au hasard sur mille objets, dont aucun ne l'arrête; et de la distraction, qui l'amuse loin de l'objet qui la doit occuper.

L'*attention* donne à l'esprit une fécondité surprenante et bien souvent inespérée: c'est peut-être le plus grand secret de l'art, le plus grand moyen du génie [1]. Ce que tout le monde aperçoit d'un coup d'œil dans la nature n'a rien de piquant dans l'imitation: le charme de celle-ci consiste à nous frapper de mille traits intéressants qui nous avaient échappé; or c'est l'*atten-*

[1] *Inter ingenium et diligentiam perpaululum loci reliquum est arti.* (De Orat.)

tion qui les saisit, et qui, changée en habitude, distingue le regard pénétrant de l'artiste du regard distrait, vague et confus de la multitude.

Il n'est pas bien décidé que le poëte, dont les peintures vous ravissent par la nouveauté des détails et leur vérité singulière, soit né avec plus de talent que vous pour imiter la nature : vous l'auriez peinte comme lui si vous l'aviez étudiée avec la même *attention* que lui ; mais tandis que vos yeux se promènent sans réflexion, comme sans dessein, sur ce qui se passe autour de vous, les siens ne cessent d'épier la nature et d'observer ce qui lui échappe de singulier et de piquant.

Lorsque l'*attention* se porte sur ce qui se passe au dedans de nous-mêmes, elle s'appelle *réflexion* ; et lorsque la *réflexion* est profonde et longtemps fixe, elle s'appelle *méditation* : c'est la source des grandes pensées. Rien de superficiel n'est rare, rien de commun n'est précieux : c'est en creusant que le génie s'enrichit des trésors cachés dans les entrailles de la nature, semblable au chêne que nous peint Virgile, qui, plus il étend ses racines, plus il élève ses rameaux.

B.

BALLADE. Petit poëme régulier composé de trois couplets et d'un envoi en vers égaux, avec un refrain, c'est-à-dire avec le retour du même vers à la fin des couplets, ainsi qu'à la fin de l'envoi.

Dans la *ballade*, les trois couplets sont symétriquement égaux, soit pour le nombre des vers, soit pour l'enlacement des rimes. C'est une stance de huit, de dix, de douze vers, en deux parties. L'envoi n'en est qu'une moitié, et il répond communément à la seconde partie de la stance. Les parties correspondantes des trois couplets sont sur les mêmes rimes ; et l'envoi conserve les rimes de la partie à laquelle il répond.

Ce petit poëme a de la grâce et de la régularité dans sa forme ; et quand le refrain en est heureusement amené à la fin des couplets, il leur donne un tour très-piquant.

Nos anciens poëtes, comme Villon et Marot, n'y ont employé que les vers de dix et de huit syllabes : celui de douze n'était guère en usage, et sa gravité semblerait déplacée dans un poëme qui doit garder la naïveté du vieux temps.

La *ballade* a passé de mode depuis madame Deshoulières ; mais si quelqu'un veut s'y amuser encore, il fera bien de lui conserver le tour du style de Marot, sans trop affecter son langage. La Fontaine est un excellent maître dans l'art de rajeunir cette ancienne naïveté.

Comme la force de la *ballade* est difficile à décrire avec précision, en voici un modèle pris de Marot, et dans lequel on remarquera, comme une singularité, qu'il y a deux refrains au lieu d'un.

BALLADE *du frère Lubin.*

Pour courir en poste à la ville,
Vingt fois, cent fois, ne sais combien ;
Pour faire quelque chose vile,
Frère Lubin le fera bien.

Mais d'avoir honnête entretien,
Ou mener vie salutaire,
C'est à faire à un bon chrétien :
Frère Lubin ne le peut faire.

Pour mettre (comme un homme habile)
Le bien d'autrui avec le sien,
Et vous laisser sans croix ne pile,
Frère Lubin le fera bien.
On a beau dire, je le tien,
Et le presser de satisfaire;
Jamais ne vous en rendra rien :
Frère Lubin ne le peut faire.

Pour débaucher, par un doux style,
Quelque fille de bon maintien,
Point ne faut de vieille subtile;
Frère Lubin le fera bien.
Il prêche en théologien;
Mais pour boire de belle eau claire,
Faites-la boire à notre chien :
Frère Lubin ne le peut faire.

Envoi.

Pour faire plutôt mal que bien,
Frère Lubin le fera bien;
Mais si c'est quelque bonne affaire,
Frère Lubin ne le peut faire.

Le temps de la galanterie fut celui de la *ballade*, ainsi que de tous ces petits poëmes qui composaient, nous dit Marot, le *bréviaire du temple* de l'amour.

Ce sont rondeaux, *ballades*, virelais,
Mots à plaisir, rimes et triolets,
Lesquels Vénus apprend à retenir
A un grand tas d'amoureux nouvelets,
Pour mieux savoir dames entretenir.

La régularité sévère de ces petites pièces de poésie en a fait

abandonner le genre, et c'est ce qui aurait dû le rendre intéressant.

Le sentiment de la difficulté vaincue entre plus qu'on ne pense dans le plaisir que nous font les arts ; et lorsque cette difficulté n'est pas trop gênante, qu'il y a de l'adresse à la vaincre, et qu'il en résulte un agrément de plus, elle est précieuse à conserver. C'est peut-être ce qui nous rend si chère l'habitude des vers rimés ; c'est aussi ce qui nous doit faire regretter ces petits poëmes qui, dans leur forme prescrite, avaient de l'élégance et de la grâce, et dans lesquels la facilité unie à la contrainte était un objet de surprise, et par conséquent un plaisir de plus. Tels étaient le sonnet, le rondeau, le virelai, le triolet, le chant, et la *ballade*.

Le sonnet est peut-être le cercle le plus parfait qu'on ait pu donner à une grande pensée, et la division la plus régulière que l'oreille ait pu lui prescrire. Le couplet ne peut guère avoir de lus jolie forme que celle du triolet. Le tour du rondeau et du virelai donne de la saillie au badinage et à l'épigramme. La *ballade*, comme le chant, donne, par son refrain, de l'élégance et de la grâce aux stances qui la composent. Chacun de ces petits poëmes avait son caractère particulier et ses règles prescrites, c'est-à-dire des guides sûrs pour le talent et pour le goût.

Ce qu'on appelle aujourd'hui *poésies fugitives* n'a plus ni forme ni dessein ; elles sont libres, mais trop libres. La facilité, que suit la négligence, en fait produire avec une abondance qui ajoute encore au dégoût de leur insipidité. Des hommes de génie dont ces poésies légères sont les délassements y excelleront toujours ; mais le génie est rare ; et le talent médiocre, qui aurait peut-être réussi à bien tourner une *ballade* ou un rondeau, ne fera, dans une pièce de vers libres, qu'enfiler des rimes communes et des idées plus communes encore, sans aucune peine, il est vrai, mais aussi sans aucun mérite, ni du côté du goût, ni du côté de l'art.

BARREAU. C'est le lieu où l'on plaide devant les juges ; et le genre de style ou d'éloquence en usage dans la plaidoirie s'appelle style du *barreau*, éloquence du *barreau*.

On a souvent confondu, en parlant des anciens, le *barreau* avec la tribune, et les avocats avec les orateurs, sans doute à cause que l'un de ces emplois menait à l'autre, et que bien souvent le même homme les exerçait à la fois.

Il y avait à Athènes trois sortes de tribunaux : celui de l'aréopage, qui ne jugeait qu'au criminel, et d'où l'éloquence pathétique était bannie; celui des juges particuliers, devant lesquels se plaidaient les causes qui n'étaient pas capitales; et celui du peuple, auquel on déférait une loi qu'on croyait mauvaise, et qui avait droit de l'abroger. Les deux premiers de ces tribunaux répondaient à notre *barreau*, le dernier répondait au *Forum* ou à la tribune romaine. Il y avait de plus les assemblées publiques, où le peuple et le sénat siégeaient ensemble, et dans lesquelles s'agitaient les affaires d'État. Démosthène nous a décrit la forme de ces assemblées, que les *prytanes*, ou les chefs du sénat, avaient seuls droit de convoquer, et auxquelles le peuple présidait par tribus. *Voyez* DÉLIBÉRATIF.

Tant que Rome fut libre, le *forum*, où le peuple était juge, fut le tribunal suprême. Le tribunal des préteurs, celui des censeurs, celui des chevaliers, celui du sénat même était subordonné à celui du peuple. Mais depuis César, et sous les empereurs, toutes les grandes causes furent attribuées au sénat; l'autorité des préteurs s'accrut; celle du peuple fut anéantie; et l'éloquence de la tribune périt avec la liberté.

Ainsi, dans Rome et dans Athènes, tantôt les causes se plaidaient devant les juges, esclaves de la loi; tantôt devant le législateur, qui avait le droit d'abroger la loi, de l'adoucir, de la changer, de la laisser dormir, de lui imposer le silence, en un mot, de mettre sa volonté à la place de la loi même. Voilà ce qui distingue essentiellement le *barreau* d'avec la tribune. *Voyez* ORATEUR.

Autant les fonctions de l'orateur étaient en honneur dans Athènes et dans Rome, autant la profession d'avocat y fut avilie par la vénalité, la corruption et la mauvaise foi. Démosthène, qui l'avait exercée, se vantait d'avoir reçu cinq talents pour se taire, dans une cause où sans doute on appréhendait qu'il ne parlât; et comme il s'était fait payer son silence, on juge bien que lui

et ses pareils faisaient encore mieux acheter leur voix. *Rien ne fut plus vénal dans Rome*, dit Tacite, *que la perfidie des avocats.*

Chez nos bons aïeux, lorsque tous les crimes étaient taxés, que pour cent sous on pouvait couper le nez ou l'oreille à un homme, ce beau tarif, appuyé de la preuve, ou par témoin, ou par serment, ou par le sort des armes, avait peu besoin d'avocats. Les lois romaines, introduites, les rendirent plus nécessaires. Mais le *barreau* ne prit une forme raisonnable et décente que dans le quatorzième siècle, lorsque le parlement, devenu sédentaire sous Philippe le Bel, fut le refuge de l'innocence et de la faiblesse, si longtemps opprimées aux tribunaux militaires et barbares des grands vassaux.

L'usage de faire parler pour soi un homme plus instruit, plus habile que soi, a dû s'introduire partout où la raison et la justice ont pu se faire entendre. Mais cette institution avait un vice radical, d'où sont dérivés tous les vices de l'éloquence du *barreau*. L'avocat, en plaidant une cause qui n'est pas la sienne, joue un rôle qui n'est pas le sien : voilà pourquoi, si l'on en croit Aristophane, Cicéron, Pétrone, Quintilien, la déclamation a été dans tous les temps le caractère dominant de l'éloquence du *barreau*. *Voyez* DÉCLAMATION.

Si les plaideurs étaient leurs avocats eux-mêmes, ils exposeraient les faits avec simplicité ; ils diraient leurs raisons sans emphase ; et s'ils employaient les mouvements d'une éloquence passionnée, ces mouvements seraient placés, et seraient au moins pardonnables.

Mais un avocat, revêtu du personnage du plaideur, a besoin d'un talent très-rare pour le remplir avec bienséance, avec force, avec dignité ; et lorsque ce talent lui manque, il met à la place de la vraie éloquence une déclamation factice, tantôt ridicule par l'abus de l'esprit et par l'enflure des paroles, tantôt révoltante par son impudence, tantôt criminelle par ses artifices ou par ses odieux excès.

Quand c'est par vanité que l'orateur, dans une cause qui ne demande que de la raison, de la clarté, de la méthode, cherche à répandre les fleurs d'une rhétorique étudiée, il n'est que

vain et ridicule; et s'il est jeune, on pardonne à son âge : mais lorsque, oubliant son caractère, il prend le rôle de bouffon, et, par des railleries indécentes, cherche à faire rire ses juges, il se dégrade et s'avilit.

Lorsque dans une cause qui de sa nature ne peut exciter aucun des mouvements de l'éloquence véhémente, il se bat les flancs pour paraître ému et pour émouvoir, qu'il emploie de grands mots pour exprimer de petites choses, et qu'il prodigue les figures les plus hardies et les plus fortes pour un sujet simple et commun (ce que Montaigne appelle *faire de grands souliers pour de petits pieds*), il n'est qu'un charlatan et un mauvais déclamateur. Mais lorsqu'il se met à la place d'un plaideur outré de colère, et qu'il vomit pour lui tout ce que la vengeance, la haine envenimée peut avoir de noirceur et de malignité; qu'il déshonore un homme, une famille entière, sous le prétexte, souvent léger, que sa cause l'y autorise, il est l'esclave des passions d'autrui, le plus lâche des complaisants, et le plus vil des mercenaires. Cette licence, trop longtemps effrénée, a été la honte de l'ancien *barreau*, quelquefois l'opprobre du *barreau* moderne; et quoiqu'en général l'honnêteté soit l'âme de l'ordre des avocats, ils n'ont peut-être pas été assez sévères à réprimer un abus si criant.

« Cet ordre, aussi ancien que la magistrature, aussi noble que la vertu, aussi nécessaire que la justice (c'est M. d'Aguesseau qui parle), où l'homme, unique auteur de son élévation, tient les autres hommes dans la dépendance de ses lumières, et les force de rendre hommage à la seule supériorité de son génie, heureux de ne devoir ni les dignités aux richesses, ni la gloire aux dignités, » ne doit rien souffrir qui profane un caractère si sacré.

Qu'un avocat soit pénétré de la sainteté de ses fonctions, il commencera par ne se charger que de la cause qu'il croira juste : alors, écartant l'artifice, il armera la vérité de tous les traits de force et de lumière qui peuvent frapper les esprits; il dédaignera les ornements puérils et ambitieux; il parlera avec le sérieux de la décence et de la bonne foi; et s'il se permet l'ironie, ce ne sera que d'un ton sévère et pour attacher le mépris à ce qui le doit inspirer : son respect pour les lois se communiquera

aux juges, et leur rappellera, s'ils peuvent l'oublier, la dignité de leurs fonctions : ce même respect se répandra dans l'assemblée des auditeurs : il les avertira, comme a fait de nos jours l'un de nos avocats les plus célèbres, que le *barreau* n'est pas un théâtre, ni l'orateur un comédien; et qu'une cause où il s'agit de décider ce qui est juste est profanée par des applaudissements réservés à ce qui n'est qu'ingénieux.

Avouons cependant, ce que M. d'Aguesseau n'a pas craint d'avouer, que les juges sont des hommes, et que la vérité n'est pas assez sûre d'elle-même avec eux, pour dédaigner les ornements de l'art. « Sa première vertu, dit-il en parlant de l'avocat, est de connaître les défauts des autres (et c'est de ses juges qu'il parle); sa sagesse consiste à découvrir leurs passions, et sa force à savoir profiter de leur faiblesse. Les âmes les plus rebelles, les esprits les plus opiniâtres, sur lesquels la raison n'avait point de prise et qui résistaient à l'évidence même, se laissent entraîner par l'attrait de la persuasion; la passion triomphe de ceux que la raison n'avait pu dompter; leur voix se mêle à celle des génies supérieurs; les uns suivent volontairement la lumière que l'orateur leur présente; les autres sont enlevés par un charme secret dont ils éprouvent la force sans en connaître la cause; tous les esprits convaincus, tous les cœurs persuadés payent également à l'orateur ce tribut d'amour et d'admiration qui n'est dû qu'à celui que la connaissance de l'homme élève au plus haut degré d'éloquence. »

Voilà les excuses dont s'autorise l'éloquence artificieuse et passionnée.

Malheur au peuple chez lequel cette éloquence a de fréquentes occasions de se signaler! cela prouve qu'il est gouverné, non par les lois, mais par les hommes; cela prouve que les affections personnelles, plus que la raison publique, décident des résolutions et des jugements du tribunal qui gouverne ou qui juge; cela prouve que la multitude elle-même a besoin d'être poussée par le vent des passions; et partout où ce vent domine les naufrages seront fréquents pour l'innocence et pour l'equité.

Mais enfin, lorsque la constitution d'un État ou sa condi-

tion est telle que le juge a droit de prononcer d'après son affection personnelle, que l'éloquence a le malheur de s'adresser à une volonté arbitraire, ou que, par la nature de l'objet, le juge est réellement libre; l'éloquence alors ne demandant à l'homme que ce qui dépend de son choix, elle a droit de mettre en usage tout ce qui peut l'intéresser. Socrate, cité devant l'aréopage, s'interdit tous les artifices de l'éloquence pathétique : l'aréopage n'était que juge; c'eût été vouloir le corrompre, que de lui parler le langage des passions. Encore la sévérité de Socrate fut-elle déplacée, puisqu'elle fit commettre aux juges le crime irrémissible de sa condamnation. *Voyez* PATHÉTIQUE. Mais Démosthène, pour entraîner la volonté d'un peuple libre, pouvait employer le reproche, la menace, la plainte, intéresser l'orgueil, jeter la honte et l'épouvante dans l'âme des Athéniens; de même Cicéron, soit qu'il parlât au peuple, ou au sénat, ou à César lui-même, pouvait exciter à son gré la colère et l'indignation, la compassion et la clémence. Ainsi la tyrannie et la liberté ouvrent également un champ libre à l'éloquence pathétique. De même enfin nos orateurs chrétiens, ayant à persuader aux hommes, non-seulement la vérité, mais aussi la bonté, peuvent, pour attendrir, pour élever les âmes, employer les grands mouvements d'une éloquence véhémente et sublime.

« Il arrive souvent, dit Plutarque, que les passions secondent la raison et servent à roidir les vertus, comme l'ire modérée sert la vaillance, la haine des méchants sert la justice, l'indignation à l'encontre de ceux qui sont indignement heureux : car leur cœur élevé de folle arrogance et insolence, à cause de leur prospérité, a besoin d'être réprimé; et il n'y a personne qui voulût, encore qu'il le pût faire, séparer l'indulgence de la vraie amitié, ou l'humanité de la miséricorde; ni le participer aux joies et aux douceurs de la vraie bienveillance et dilection. » Ainsi, selon Plutarque, l'éloquence, qu'il fait consister à provoquer la passion où elle est, à la mêler où elle n'est pas, à mettre la sensibilité en jeu à la place de l'entendement, et la volonté à la place de la raison et du jugement, peut trouver dans l'école d'un philosophe, ou dans les assemblées d'un peuple libre, à s'exercer utilement.

Mais au *barreau* il n'en est pas ainsi. Le juge ne porte point à l'audience une âme libre : il n'y est que l'organe des lois, et les lois ne connaissent ni l'amour, ni la haine, ni la crainte, ni la pitié. Si le juge a reçu de la nature un cœur sensible, un naturel passionné, c'est un ennemi de l'équité, qui le suit à l'audience, et qu'il serait à souhaiter qu'il pût laisser à la porte du sanctuaire des lois.

Dans l'aréopage, nous dit Aristote, on défendait aux orateurs de rien dire de pathétique et qui pût émouvoir les juges : un orateur qui eût parlé à l'âme, intéressé les passions, en eût été chassé comme un vil corrupteur. Cependant l'exemple de Phryné fait bien voir qu'on n'était pas toujours aussi sévère ; et Socrate; dans son apologie, n'eût pas eu besoin de dire à ses juges qu'il n'emploierait aucun moyen de les toucher, si ces moyens lui avaient été rigoureusement interdits.

Lorsqu'on voit paraître au *barreau* cette enchanteresse publique, cette éloquence *piperesse*, comme l'appelle Montaigne, on croit revoir Phryné dévoilée par Hypéride aux yeux de ses juges. Que leur demandez-vous? d'être justes? de prononcer comme la loi? Vous n'avez pas besoin d'intéresser leurs passions : le cœur que vous voulez toucher doit être immobile et muet. Il en est donc de l'éloquence pathétique comme des sollicitations; et si l'orateur ne veut pas se dégrader lui-même et offenser les juges, en employant pour les gagner les manéges honteux d'une éloquence corruptrice, il ne plaidera devant ceux qui doivent être la loi vivante que comme il plaiderait devant la loi, si, telle que l'imagination se la peint, incorruptible et inaltérable, elle résidait dans son temple. Or on voit bien qu'il serait absurde d'employer devant elle les mouvements passionnés.

Le principe de l'éloquence du *barreau* est donc que le juge a besoin d'être éclairé, non d'être ému.

Cette règle a pourtant quelques exceptions. La première, lorsqu'il s'agit d'apprécier la moralité des actions, d'en estimer le tort, l'injure, le dommage, de déterminer leur degré d'iniquité ou de malice, et de décider à quel point elles sont dignes devant la loi de sévérité ou d'indulgence, de châtiment ou de pardon. Dans ces causes, la loi, qui n'a pu tout prévoir, laisse l'homme

juge de l'homme ; et les faits étant du ressort du sentiment, le cœur doit les juger. Alors il est permis, sans doute, à l'orateur de parler au cœur son langage; de solliciter la pitié en faveur de ce qui en est digne, l'indulgence en faveur de la fragilité ; de faire servir la faiblesse d'excuse à la faiblesse même, et l'attrait naturel d'une passion douce, d'excuse à ses égarements ; et, au contraire, de présenter les faits odieux dans toute la noirceur qui les caractérise; de développer les replis de l'artifice et du mensonge; de peindre sans ménagement la fraude ou l'usurpation ; l'âme d'un fourbe démasqué, ou d'un scélérat confondu.

Mais alors même, en tirant de sa cause les preuves, les moyens pressants, qui la rendent victorieuse, on doit éviter le ridicule d'en exagérer l'importance, et d'y employer des mouvements outrés, ou des secours empruntés de trop loin.

Lisez dans le plaidoyer de Lemaître *pour une fille désavouée* le parallèle d'Andromaque avec Marie Cognot. Dans le plaidoyer de ce même avocat pour une servante séduite par un clerc, parce que le clerc a voulu se piquer avec son canif, pour signer de son sang une promesse de mariage, vous attendez-vous à le voir comparé à Catilina, qui fit boire du sang humain à ses complices ?

Mais que Lemaître se réduise aux moyens propres à sa cause, vous allez voir comme il est éloquent.

Une femme qui dans sa servante cachait sa fille la désavoue ; mais il lui est échappé de dire qu'*elle voudrait que ce fût sa fille*, et qu'*elle se propose de lui faire du bien.*

Qu'ici l'on se demande quelle induction l'avocat de la fille a pu tirer de ces paroles; et après y avoir bien pensé, on sera étonné encore de l'éloquence de Lemaître dans cet endroit de son plaidoyer. « Quoi, dit-il à la mère, serait-il bien possible que vous désirassiez d'avoir pour fille celle qui vous aurait accusée de désavouer votre fille ? désireriez-vous d'avoir donné la vie à celle qui aurait voulu vous ôter l'honneur; et d'être mère d'une personne qui aurait voulu vous rendre odieuse à toutes les mères? désireriez-vous que Dieu eût béni votre mariage, de la naissance d'une créature à qui vous auriez sujet de désirer toutes les ma-

lédictions du monde? désireriez-vous d'avoir enfanté un monstre d'imposture, et qui aurait voulu vous faire passer pour un monstre d'inhumanité? Mais vous n'avez pas dit seulement que *vous désireriez qu'elle fût votre fille*, vous avez encore ajouté, dans votre interrogatoire, que *vous lui aviez toujours promis de la récompenser en mourant*... De récompenser! qui? une personne laquelle, à votre compte, vous a des obligations infinies, envers qui vous avez été plutôt magnifique que libérale... Mais quoi! vous lui réservez encore, dites-vous, *votre bonne volonté!* Et ne l'avez-vous point perdue après ce qui s'est passé, entre vous deux, devant la justice? Sans doute vous aviez oublié, lorsqu'on vous interrogea, qu'elle vous accusait de désavouer votre fille. Car si vous vous en fussiez souvenue, vous n'auriez eu garde de dire que *vous lui réserviez votre bonne volonté*. Vous croyiez être encore en particulier avec elle, et non pas en la présence d'un juge. Vous parliez comme sa mère, sans penser que vous étiez sa partie. Rendez les armes en cet endroit à la force de la vérité. Quoi, vous voulez encore du bien à celle que vous croyez vous accuser à tort d'une barbarie honteuse à notre siècle et injurieuse à la nature! Elle serait digne d'un supplice très-rigoureux; et vous la jugez digne de recevoir de nouvelles gratifications de vous! Elle aurait mérité la haine de tout le monde; et vous lui renouvelez encore les assurances de votre affection! C'est, dites-vous maintenant, la plus ingrate servante de la terre; et toutefois vous désireriez qu'elle fût votre fille! C'est tout le mal que vous lui souhaitez! C'est la plus grande de vos ennemies; et, nonobstant cela, vous lui promettez de la récompenser à la mort! Ce sont les seules menaces que vous lui faites! C'est la plus infâme calomniatrice qui fût jamais; et toutefois vous lui réservez votre bonne volonté! C'est toute la vengeance que vous voulez prendre d'elle! Croyez-vous, l'appelante, que désavouer sa fille soit une si petite faute qu'elle ne doive pas mettre en colère une femme qu'on en accuse faussement? Que si vous jugez cette faute aussi grande que tout le monde l'estime, comment, lorsqu'on vous interrogea, n'aviez-vous point les plaintes dans la bouche, le feu dans les yeux, le dépit dans le cœur, la colère sur le visage? Vos pensées devaient-elles avoir d'autre objet que

la grandeur de son imposture? Vos paroles devaient-elles être autre chose que des menaces contre elle ; et vos actions que des mouvements violents de cette juste indignation qui accompagne toujours l'innocence injustement accusée? »

Je ne crois pas que dans ce qui nous reste de l'ancienne éloquence, il y ait rien de plus pressant; et c'est là que l'on voit par quels tours, par quels mouvements, par quelles gradations de force et de chaleur une petite cause peut s'élever au ton de la haute éloquence.

Dès que Patru a lié l'intérêt d'un gradué avec celui de toutes les provinces réunies à la monarchie, que c'est un point de droit public qu'il est question de décider, et que d'un bénéfice de quarante écus il a fait la cause du concordat, celle des lettres et des sciences, celle des libertés de l'Église, celle des peuples et des rois ; qu'il fasse paraître l'université aux pieds du grand conseil, implorant l'appui du monarque en faveur de ses droits usurpés par la cour de Rome ; qu'à propos de cette usurpation, il compare la mauvaise foi de la daterie à celle des Carthaginois; qu'il compare le sophisme des papes à l'égard de la Bresse, à celui d'Annibal à l'égard de Sagonte; qu'il ajoute enfin que Rome la moderne n'a pour toutes armes, dans cette cause, qu'un mauvais artifice, que la vieille Rome, Rome la sage, la vertueuse, a si hautement condamné : cela est d'autant plus excusable, que c'est devant le grand conseil, et comme en présence du roi, qu'il plaide, et qu'il dépend du souverain, dans cette cause, de se relâcher de ses droits ou de les conserver dans leur intégrité.

Une autre espèce de causes où l'éloquence pathétique peut avoir lieu, c'est lorsque le droit incertain laisse, pour ainsi dire, en équilibre la balance de la justice, et qu'il s'agit de l'incliner du côté qui naturellement mérite le plus de faveur. C'est ce que les jurisconsultes appellent *causes d'amis*, causes fréquentes, s'il faut les en croire; ce qui ne ferait pas l'éloge de nos lois.

Il semble, quand la loi se tait, que le juge devrait se taire et recourir au législateur. Il semble au moins que c'est à la raison tranquille, et non pas à la passion, de parler pour la loi, qui n'est jamais passionnée. Mais l'équité naturelle a aussi bien pour guide le sentiment que la raison ; et dans les cas où la rai-

son seule ne peut décider du bon droit, on en appelle au sentiment; circonstance qui donne lieu à l'éloquence pathétique. C'est ainsi que, dans la cause des pères mathurins, Patru, ayant rendu au moins douteuse la clause de l'acte qui faisait leur titre, et réduit les juges à ne savoir que penser de la volonté du donateur, mit à leurs pieds les malheureux captifs à la rédemption desquels était destinée la modique somme qu'on leur disputait sur une équivoque de mots, et fit regarder le jugement qu'on allait rendre comme devant jeter le désespoir ou porter la consolation, l'espérance et la joie dans les cachots de Tunis et d'Alger; moyen forcé, mais légitime, dans un moment où il était permis d'émouvoir la compassion.

On voit par là que s'il est souvent ridicule, souvent même indécent, d'employer au *barreau* l'éloquence des passions, il est quelquefois juste et bon d'y avoir recours; qu'il est du moins permis d'animer la raison, et de donner à la vérité cette chaleur pénétrante sans laquelle on n'obtient qu'une attention trop légère. Nous l'avons dit, les juges sont des hommes; l'indifférence personnelle que l'équité demande les rend elle-même distraits, dissipés, sujets à l'ennui, et lorsque, pour les attacher, l'avocat ne fait qu'employer les mouvements naturels à sa cause, pourvu qu'il se rende à lui-même le témoignage bien sincère que c'est la vérité qu'il veut persuader, il peut la rendre intéressante, sans pour cela s'exposer au reproche d'employer la séduction. « Si l'on ôte les passions, dit Plutarque en parlant de l'éloquence, on trouvera que la raison, en plusieurs choses, demeurera trop lâche et trop molle, sans action, ni plus ni moins qu'un vaisseau branlant en mer quand le vent lui défaut. »

Une des causes de la corruption de l'éloquence du *barreau*, c'est que l'audience est publique, et qu'il y a deux sortes de juges, le tribunal et les auditeurs. « Je veux forcer, vous dit l'avocat, le tribunal à être juste, et mettre de mon côté, dans la balance, l'opinion du public; or c'est plutôt par sentiment que par raison que le public se détermine; il est donc de mon intérêt de l'émouvoir par de fortes impressions. » Ainsi c'est par un juge ivre et passionné que vous voulez entraîner l'autre. Voilà réellement le grand danger de l'audience; mais si elle a cet inconvé-

nient, elle a aussi son avantage; et ce roi de Macédoine Antigone l'avait bien senti lorsque son frère lui ayant demandé de juger son procès à huis clos, il lui répondit : « Non, jugeons au milieu de la place, si nous voulons ne faire tort à personne. » C'était avouer à la fois que le respect du public était un frein pour le juge, et que le juge en avait besoin.

Pline le jeune, dans une de ses lettres à Corneille Tacite, examine cette question, si dans l'éloquence du *barreau* la brièveté est préférable à l'abondance; et il se déclare pour celle-ci. « Il arrive, dit-il, assez souvent que l'abondance des paroles ajoute une nouvelle force et comme un nouveau poids aux idées qu'elles forment. Nos pensées entrent dans l'esprit des autres, comme le fer entre dans un corps solide; un seul coup ne suffit pas, il faut redoubler. » Cela justifie en effet l'abondance mesurée, mais non pas la profusion et l'intarissable loquacité qui semble être aujourd'hui l'attribut de l'éloquence du *barreau*. On tire au volume, non pas pour la raison qu'en donne Pline, *qu'il en est d'un bon livre comme de toute autre chose*, et que *plus il est grand, meilleur il est;* mais parce que les plaideurs, dit-on, mesurent le prix du plaidoyer à son étendue et à sa durée. Misérable motif pour noyer dans un déluge de paroles une cause dont la bonté, pour être visible et palpable, n'aurait besoin le plus souvent que d'être exposée en peu de mots.

Une autre cause que Pline allègue, et qui revient à la réponse que l'avocat Dumont fit à M. de Harlay, c'est que parmi les juges les uns sont frappés des bonnes raisons, les autres des mauvaises, et que tous les moyens trouvant leur place, il n'en faut négliger aucun. Mais cette méthode est-elle sûre? est-elle honnête et permise? L'un et l'autre est au moins douteux.

Quand de mauvais moyens trouveraient quelquefois leur place, il y a peut-être moins d'avantage que de risque à les employer. Ils sont faciles à détruire, et, donnant prise à la réplique, ils laissent un grand avantage à un adversaire éloquent. De plus, les mauvaises raisons ont l'inconvénient de noyer les bonnes et de les affaiblir en s'y mêlant. Un moyen faible ou équivoque, donné pour décisif et pour victorieux, si le juge en sent la faiblesse, lui rend suspect ou le bon sens ou la bonne foi du so-

phiste, l'indispose contre celui qui l'a cru assez simple pour s'y laisser tromper, fait perdre à ses bonnes raisons leur autorité naturelle, et fait mal présumer d'une cause où l'on se voit réduit à de pareils secours. Aussi, pour une fois qu'un adversaire négligent ou maladroit aura laissé passer un moyen faux sans le détruire, ou qu'un juge ébloui s'y sera laissé prendre, il doit arriver mille fois que la fausseté du moyen soit reconnue, et qu'il nuise à la cause pour laquelle il est employé.

Dans les dialogues de Cicéron *sur l'orateur,* Antoine ne balance pas à décider que, parmi les moyens que présente une cause, il faut choisir avec soin les meilleurs et les plus forts, négliger les plus faibles, et ne jamais employer les mauvais. *Voyez* l'article PREUVE.

Mais quand la méthode contraire serait aussi prudente qu'elle l'est peu, la croirait-on bien légitime? « La vérité, qui est naturellement généreuse, dit Lemaître, inspire des sentiments trop nobles pour se servir d'autres moyens que ceux qui sont honnêtes : » or le mensonge ne l'est pas ; et un sophisme, connu pour tel par celui qui l'emploie, est un mensonge artificieux, c'est-à-dire une double fraude.

« Qu'importe, dira-t-on, si ma cause est bonne, par quels moyens je la fais réussir? Tout est juste pour la justice. Le mensonge même est permis en faveur de la vérité. Est-ce la faute de l'avocat s'il a pour juges des hommes que la droite raison, que la vérité simple ne peut persuader, et dont l'esprit faux n'est frappé que des fausses lueurs d'un sophisme? Mon devoir est de gagner ma cause, dès que moi-même je la crois bonne; et pourvu que j'arrive au but, il est indifférent que j'aie pris le droit chemin ou le détour. »

C'est là sans doute ce qu'on peut alléguer de plus favorable aux artifices de l'éloquence. Mais dans cette supposition même que de faux moyens sont nécessaires pour persuader des esprits faux, et qu'il en est de tels parmi les juges, il y aura toujours de la mauvaise foi à donner de la valeur à ce qui n'en a point, et le sophisme n'en est pas moins la fausse monnaie de l'éloquence. C'est au juge de savoir discerner le vrai, c'est à l'avocat de le dire ; il est un faussaire s'il le déguise, un fourbe s'il donne au mensonge les couleurs de la vérité.

De la doctrine de Plutarque, qui permet d'employer l'éloquence des passions, et de celle de Pline, qui consent qu'on emploie tous les moyens bons ou mauvais, on semble s'être fait au *barreau* un système de probabilisme tout à fait commode pour la mauvaise foi des plaideurs. « Vous vous êtes chargé là d'une bien mauvaise cause, disait un juge à un avocat célèbre J'en ai tant perdu de bonnes, répondit l'avocat, que j'ai pris le parti de les plaider sans choix et telles qu'elles se présentent. »

Ce n'est donc pas à la bonté réelle et absolue d'une cause, mais à sa bonté apparente et relative à l'esprit des juges, qu'on voit si l'on peut s'en charger ; et ceci est bien plus à la honte de la jurisprudence qu'à la honte du *barreau*.

Ne serait-il pas effroyable que l'incertitude, ou plutôt la contrariété constante des jugements fût si bien reconnue, qu'un habile avocat pût dire avec assurance, Telle cause que j'ai perdue à ce tribunal, je vais la gagner à cet autre ? Est-il croyable qu'on ait laissé les lois dans cet état d'avilissement ? Et des juges qui n'ont aucun intérêt de compliquer, d'accumuler, de perpétuer les procès, peuvent-ils ne pas recourir au souverain pour demander une législation simple et constante, qui les sauve du péril d'être eux-mêmes les jouets de la mauvaise foi !

Concluons que rien n'est plus glissant que la carrière de l'avocat, que rien n'est plus difficile à marquer que les limites de son devoir et les bornes où se renferme une défense légitime, et que pour lui l'abus du talent est un écueil inévitable, si la droiture de son cœur et son intégrité naturelle ne l'éclaire et ne le conduit. « L'éloquence n'est pas seulement une production de l'esprit, dit M. d'Aguesseau en s'adressant aux avocats, c'est un ouvrage du cœur ; c'est là que se forme cet amour intrépide de la vérité, ce zèle ardent de la justice, cette vertueuse indépendance dont vous êtes si jaloux, ces grands, ces généreux sentiments qui élèvent l'homme, qui le remplissent d'une noble fierté et d'une confiance magnanime, et qui, portant encore votre gloire plus loin que l'éloquence même, font admirer l'homme de bien en vous, beaucoup plus que l'orateur. »

Les bonnes mœurs d'un avocat seront toujours sa première éloquence. Un fripon, connu pour tel, peut plaider une bonne cause ; mais ses moyens auraient besoin de l'expédient qu'on

prenait à Lacédémone, de faire passer l'opinion d'un mauvais citoyen, lorsqu'elle était salutaire, par la bouche d'un homme de bien, comme pour la purifier.

BAS. Ce mot, appliqué au caractère des idées, des sentiments, des expressions, ne signifie pas la même chose.

La *bassesse* des idées et des expressions tient absolument à l'opinion et à l'habitude; et *bas*, dans cette acception, est synonyme de trivial. La *bassesse* des sentiments est plus réelle; elle suppose dans l'âme l'un de ces caractères, fausseté, lâcheté, noirceur, abjection, etc.

Ce qui étonnera peut-être, c'est que le genre noble, soit d'éloquence, soit de poésie, n'exclut que la *bassesse* de convention, et admet, comme susceptible d'ennoblissement, ce qui n'est *bas* que de sa nature.

Félix, dans *Polyeucte*, dit en parlant des sentiments qui s'élèvent dans son âme, *J'en ai même de* bas, *et qui me font rougir;* et ces sentiments de crainte, d'intérêt, de *basse* politique, développés en beaux vers, ne sont pas indignes de la tragédie. Rien de plus *bas* moralement que le caractère de Narcisse; et poétiquement il a autant de noblesse que celui d'Agrippine et que celui de Néron.

Que l'on nous présente au contraire ou une image ou une idée à laquelle la mode et l'opinion aient attaché le caractère de *bassesse*, elle nous choquera : qui pourrait entendre aujourd'hui, sur nos théâtres, la fille d'Alcinoüs dire qu'Ulysse l'a trouvée *lavant la lessive?* qui pourrait entendre Achille dire qu'il va *mettre à la broche les viandes de son souper;* ou Agamemnon dire que, lorsque Briséis *sera vieille, il l'emploira à lui faire son lit?*

Boileau, dans ses remarques sur Longin, s'évertue à prouver qu'il n'est pas vrai qu'Homère ait comparé Ulysse, dans son inquiétude, à du boudin qu'on fait griller et qu'on roule sur des charbons. Il faut avouer cependant que des *intestins farcis de sang et de graisse*, comme le dit Homère, ne sont autre chose

que du boudin; mais chez les Grecs les entrailles de la victime étant un reste du sacrifice, l'idée en était consacrée. Voilà pourquoi le même poëte qui vient de dire d'Ulysse, que son cœur rugissait comme un lion qui rôde autour d'une bergerie où il ne peut pénétrer, ne craint pas de le dégrader en disant de lui, que dans l'irrésolution qui le tourmente, il ressemble à ce qu'aujourd'hui nous appelons du boudin. L'habitude, l'opinion, l'alliance des idées, avilissent tout, ou ennoblissent tout, selon les temps et les mœurs.

A force d'art on peut déguiser en termes figurés ou vagues la *bassesse* de l'idée sous la noblesse de l'expression; mais ce qui est *bas* dans les termes aurait beau être sublime et grand, soit dans le sentiment, soit dans la pensée : la délicatesse du goût est inexorable sur ce point.

La difficulté n'est pourtant pas d'éviter la *bassesse* dans le genre héroïque, mais dans le familier qui touche au populaire, et qui doit être naturel sans être jamais trivial. *Voyez* ANALOGIE.

BEAU. Tout le monde convient que le *beau*, soit dans la nature ou dans l'art, est ce qui nous donne une haute idée de l'une ou de l'autre, et nous porte à les admirer; mais la difficulté est de déterminer, dans les productions des arts et dans celles de la nature, à quelles qualités ce sentiment d'admiration et de plaisir est attaché.

La nature et l'art ont trois manières de nous affecter vivement, ou par la pensée, ou par le sentiment, ou par la seule émotion des organes. Il doit donc y avoir aussi trois espèces de *beau* dans la nature et dans les arts : le *beau* intellectuel, le *beau* moral, le *beau* matériel ou sensible. Voyons à quoi l'esprit, l'âme et les sens peuvent le reconnaître. Ses qualités distinctives se réduisent à trois : la *force*, la *richesse*, et l'*intelligence*.

En attendant que par l'application le sens que j'attache à ces mots soit bien développé, j'appelle *force* l'intensité d'action;

richesse, l'abondance et la fécondité des moyens; *intelligence,* la manière utile et sage de les appliquer.

La conséquence immédiate de cette définition est que si par tous les sens la nature et l'art ne nous donnent pas également de leur force, de leur richesse et de leur intelligence, cette idée qui nous étonne et qui nous fait admirer la cause dans les effets qu'elle produit, il ne doit pas être également donné à tous les sens de recevoir l'impression du *beau* : or il se trouve qu'en effet l'œil et l'oreille sont exclusivement les deux organes du *beau,* et la raison de cette exclusion, si singulière et si marquée, se présente ici d'elle-même : c'est que des impressions faites sur l'odorat, le goût et le toucher, il ne résulte aucune idée, aucun sentiment élevé. La saveur, l'odeur, le poli, la solidité, la mollesse, la chaleur, le froid, la rondeur, etc., sont des sensations toutes simples et stériles par elles-mêmes, qui peuvent rappeler à l'âme des sentiments et des idées, mais qui n'en produisent jamais.

L'œil est le sens de la *beauté* physique, et l'oreille est, par excellence, le sens de la *beauté* intellectuelle et morale. Consultons-les; et s'il est vrai que de tous les objets qui frappent ces deux sens, rien n'est *beau* qu'autant qu'il annonce, ou dans l'art ou dans la nature, un haut degré de force, de richesse ou d'intelligence; si, dans la même classe, ce qu'il y a de plus *beau* est ce qui paraît résulter de leur ensemble et de leur accord; si, à mesure que l'une de ces qualités manque, ou que chacune est moindre, l'admiration, et avec elle le sentiment du *beau,* s'affaiblit en nous, ce sera la preuve complète qu'elles en sont les éléments.

Qu'est-ce qui donne aux deux actions de l'âme, à la pensée et à la volonté, ce caractère qui nous étonne dans le génie et dans la vertu? Et, soit que nous admirions, dans l'une et l'autre, ou l'excellence de l'ouvrage ou l'excellence de l'ouvrier, n'est-ce pas toujours *force, richesse* ou *intelligence*?

En morale, c'est la force qui donne à la bonté le caractère de *beauté.* Quel est, parmi les sages, le plus *beau* caractère connu? celui de Socrate; parmi les héros? celui de César; parmi les rois? celui de Marc-Aurèle; parmi les citoyens? celui de Régulus. Qu'on en retranche ce qui annonce la force avec ses attributs,

la constance, l'élévation, le courage, la grandeur d'âme : la bonté peut s'y trouver encore, mais la *beauté* s'évanouit.

Qu'on fasse du bien à son ami ou à son ennemi, la bonté de l'action en elle-même est égale; mais d'un côté facile et simple elle est commune; de l'autre pénible et généreuse, elle suppose de la force unie à la bonté, c'est ce qui la rend *belle*. Brutus envoie à la mort un citoyen qui a voulu trahir Rome : nulle *beauté* dans cette action; mais pour donner un grand exemple, Brutus condamne son propre fils; cela est *beau :* l'effort qu'il en a dû coûter à l'âme d'un père en fait une action héroïque. Qu'un autre qu'un père eût prononcé le *Qu'il mourût* du vieil Horace; qu'un autre qu'une mère eût dit à un jeune homme, en lui donnant un bouclier : *Rapportez-le*, ou *qu'il vous rapporte;* plus de *beauté* dans le sentiment, quoique l'expression fût toujours énergique. Alexandre entreprend la conquête du monde, Auguste veut abdiquer l'empire de l'univers; et de l'un et de l'autre on dit, *Cela est beau,* parce qu'en effet il y a beaucoup de force dans l'une et l'autre résolution.

Il arrive souvent que, sans être d'accord sur la bonté morale d'une action courageuse et forte, on est d'accord sur sa *beauté :* telle est l'action de Scévola et celle de Timoléon. Le crime même, dès qu'il suppose une force d'âme extraordinaire ou une grande supériorité de caractère ou de génie, est mis dans la classe du *beau :* tel est le crime de César, le plus illustre des coupables.

On observe la même chose dans les productions de l'esprit. Pourquoi dit-on de la solution d'un grand problème en géométrie, d'une grande découverte en physique, d'une invention nouvelle et surprenante en mécanique, *Cela est beau?* C'est que cela suppose un haut degré d'intelligence et une force prodigieuse dans l'entendement et la réflexion.

On dit dans le même sens, d'un système de législation sagement et puissamment conçu, d'un morceau d'histoire ou de morale profondément pensé et fortement écrit, *Cela est beau.*

On le dit d'un chef-d'œuvre de combinaison, d'analyse; des grands résultats du calcul ou de la méditation; et on ne le dit que lorsqu'on est en état de sentir l'effort qu'il en a dû coûter. Quoi de plus simple et de moins admirable que l'alphabet aux

yeux du vulgaire? Quoi de plus sec et de moins sublime aux yeux d'un écolier que la logique d'Aristote? Quoi de moins étonnant que la roue, le cabestan, la vis aux yeux de l'ouvrier qui les fabrique ou du manœuvre qui s'en sert? Et quoi de plus *beau* que ces inventions de l'esprit humain aux yeux du philosophe, qui mesure le degré de force et d'intelligence qu'elles supposent dans leurs inventeurs? J'ai vu un célèbre mécanicien en admiration devant le rouet à filer.

Ici se présente naturellement la raison de ce qu'on peut voir tous les jours, que les deux classes d'hommes les plus éloignées, le peuple et les savants, sont celles qui éprouvent le plus souvent et le plus vivement l'émotion du *beau* : le peuple, parce qu'il admire comme autant de prodiges les effets dont les causes et les moyens lui semblent incompréhensibles; les savants, parce qu'ils sont en état d'apprécier et de sentir l'excellence et des causes et des moyens; au lieu que, pour les hommes superficiellement instruits, les effets ne sont pas assez surprenants, ni les causes assez approfondies. Ainsi le *Nil admirari* d'Horace, appliqué aux événements de la vie, peut être la devise d'un philosophe; mais à l'égard des productions de la nature et du génie, ce ne peut être que la devise d'un sot, ou de l'homme superficiel, frivole et suffisant, qu'on appelle un fat.

Dans l'éloquence et la poésie, la richesse et la magnificence du génie ont leur tour : l'affluence des sentiments, des images et des pensées, les grands développements des idées qu'un esprit lumineux anime et fait éclore, la langue même, devenue plus abondante et plus féconde pour exprimer de nouveaux rapports, ou pour donner plus d'énergie ou de chaleur aux mouvements de l'âme; tout cela, dis-je, nous étonne; et le ravissement où nous sommes n'est que le sentiment du *beau*.

Il en est de même des objets sensibles; et si dans la nature nous examinons quel est le caractère universel de la *beauté*, nous trouverons partout la *force*, la *richesse*, ou l'*intelligence*; nous trouverons dans les animaux les trois caractères de *beauté* quelquefois réunis, et souvent partagés ou subordonnés l'un à l'autre. Dans la *beauté* de l'aigle, du taureau, du lion, c'est la *force* de la nature; dans la *beauté* du paon, c'est la *richesse;* dans la *beauté* de l'homme, c'est l'*intelligence* qui paraît dominer.

On sait ce que j'entends ici par l'*intelligence de la nature;* je parle de ses procédés, de leur accord avec ses vues, du choix des moyens qu'elle a pris pour arriver à ses fins. Or, quelle a été l'intention de la nature à l'égard de l'espèce humaine? Elle a voulu que l'homme fût propre à travailler et à combattre, à nourrir et à protéger sa timide compagne et ses faibles enfants. Tout ce qui, dans la taille et dans les traits de l'homme, annoncera l'agilité, l'adresse, la vigueur, le courage; des membres souples et nerveux, des articulations marquées, des formes qui portent l'empreinte d'une résistance ferme, ou d'une action libre et prompte; une stature dont l'élégance et la hauteur n'aient rien de frêle, dont la solidité robuste n'ait rien de lourd ni de massif; une telle correspondance des parties l'une avec l'autre, une symétrie, un accord, un équilibre si parfaits, que le jeu mécanique en soit facile et sûr; des traits où la fierté, l'assurance, l'audace, et (pour une autre cause) la bonté, la tendresse, la sensibilité, soient peintes; des yeux où brille une âme à la fois douce et forte, une bouche qui semble disposée à sourire à la nature et à l'amour; tout cela, dis-je, composera le caractère de la *beauté* mâle; et dire d'un homme qu'il est *beau*, c'est dire que la nature, en le formant, a bien su ce qu'elle faisait et a bien fait ce qu'elle a voulu.

La destination de la femme a été de plaire à l'homme, de l'adoucir, de le fixer auprès d'elle et de ses enfants. Je dis de le fixer, car la fidélité est d'institution naturelle : jamais une union fortuite et passagère n'aurait perpétué l'espèce; la mère, allaitant son enfant, ne peut vaquer, dans l'état de nature, ni à se nourrir elle-même, ni à leur défense commune; et tant que l'enfant a besoin de la mère, l'épouse a besoin de l'époux. Or l'instinct, qui dans l'homme est faible et peu durable, ne l'aurait pas seul retenu; il fallait à l'homme sauvage et vagabond d'autres liens que ceux du sang : l'amour seul a rempli le vœu de la nature; et le remède à l'inconstance a été le charme attirant et dominant de la *beauté*.

Si l'on veut donc savoir quel est le caractère de la *beauté* de la femme, on n'a qu'à réfléchir à sa destination. La nature l'a faite pour être épouse et mère, pour le repos et le plaisir, pour adoucir les mœurs de l'homme, pour l'intéresser, l'attendrir.

Tout doit donc annoncer en elle la douceur d'un aimable empire. Deux attraits puissants de l'amour sont le désir et la pudeur : le caractère de sa *beauté* sera donc sensible et modeste. L'homme veut attacher du prix à sa victoire ; il veut trouver dans sa compagne son amante et non son esclave ; et plus il verra de noblesse dans celle qui lui obéit, plus vivement il jouira de la gloire de commander : la *beauté* de la femme doit donc être mêlée de modestie et de fierté ; mais une faiblesse intéressante attache l'homme, en lui faisant sentir qu'on a besoin de son appui : la *beauté* de la femme doit donc être craintive ; et pour la rendre plus touchante, le sentiment en sera l'âme, il se peindra dans ses regards, il respirera sur ses lèvres, il attendrira tous ses traits ; l'homme, qui veut tout devoir au penchant, jouira de ses préférences, et dans la faiblesse qui cède il ne verra que l'amour qui consent. Mais le soupçon de l'artifice détruirait tout : l'air de candeur, d'ingénuité, d'innocence, ces grâces simples et naïves qui se font voir en se cachant, ces secrets du penchant, retenus et trahis par la tendresse du sourire, par l'éclair échappé d'un timide regard, mille nuances fugitives dans l'expression des yeux et des traits du visage, sont l'éloquence de la *beauté* : dès qu'elle est froide, elle est muette.

Le grand ascendant de la femme sur le cœur de l'homme lui vient de la secrète intelligence qu'elle se ménage avec lui et en lui-même, à son insu : ce discernement délicat, cette pénétration vive doit donc aussi se peindre dans les traits d'une *belle* femme, et surtout dans ce coup d'œil fin qui va jusqu'aux replis du cœur démêler un soupçon de froideur, de tristesse, y ranimer la joie, y rallumer l'amour.

Enfin, pour captiver le cœur qu'on a touché et le sauver de l'inconstance il faut le sauver de l'ennui, donner sans cesse à l'habitude les attraits de la nouveauté, et, tous les jours la même aux yeux de son amant, lui sembler tous les jours nouvelle. C'est là le prodige qu'opère cette vivacité mobile qui donne à la *beauté* tant de vie et d'éclat. Docile à tous les mouvements de l'imagination, de l'esprit et de l'âme, la *beauté* doit, comme un miroir, tout peindre, mais tout embellir.

Pour analyser tous les traits de ce prodige de la nature, il

faudrait n'avoir que cet objet, et il le mériterait bien. Mais j'en ai dit assez pour faire voir que l'intelligence et la sagesse de la première cause ne se manifestent jamais avec plus d'éclat qu'en formant cet objet divin.

Je sais bien qu'on peut m'opposer la variété infinie des sentiments sur la *beauté* humaine; et j'avoue en effet que la vanité, l'opinion, le caprice national ou personnel, ont trop influé sur les goûts pour qu'il nous soit possible, en les analysant, de les réduire à l'unité. Laissons là ce qui nous est propre; et pour juger plus sainement cherchons les principes du *beau* dans ce qui nous est étranger.

Sur quelque espèce d'être que nous jetions les yeux, nous trouverons d'abord que presque rien n'est *beau* que ce qui est grand, parce qu'à nos yeux la nature ne paraît déployer ses forces que dans ses grands phénomènes. Nous trouverons pourtant que de petits objets, dans lesquels nous apercevons une magnificence ou une industrie merveilleuse, ne laissent pas de donner l'idée d'une cause étonnamment intelligente, et prodigue de ses trésors. Ainsi, comme pour amasser les eaux d'un fleuve et les répandre, pour jeter dans les airs les rameaux d'un grand chêne, pour entasser de hautes montagnes chargées de glaces ou de forêts, pour déchaîner les vents, pour soulever les mers, il a fallu des forces étonnantes; de même pour avoir peint de couleurs si vives, de nuances si délicates, la feuille d'une fleur, l'aile d'un papillon, il a fallu avoir à prodiguer des richesses inépuisables; et de l'admiration que nous cause cette profusion de trésors naît le sentiment de *beauté* dont nous saisit la vue d'une rose ou d'un papillon.

Nous trouverons que ceux des phénomènes de la nature auxquels l'intelligence, c'est-à-dire l'esprit d'ordre, de convenance, et de régularité, semble avoir le moins présidé, comme un volcan, une tempête, ne laissent pas d'exciter en nous le sentiment du *beau*, par cela seul qu'ils annoncent de grandes forces; et au contraire, que l'intelligence étant celle des facultés de la nature qui nous étonne le moins, peut-être à cause que l'habitude nous l'a rendue trop familière, il faut qu'elle soit très-sensible et dans un degré surprenant, pour exciter en nous le sentiment

du *beau*. Ainsi, quoique l'intention, le dessein, l'industrie de la nature soient les mêmes dans un reptile et dans un roseau, que dans un lion et dans un chêne, nous disons du lion et du chêne, *Cela est beau!* mouvement que n'excite en nous ni le roseau ni le reptile. Cela est si vrai, que les mêmes objets qui semblent vils lorsqu'on n'y aperçoit pas ce qui annonce dans leur cause une merveilleuse industrie, deviennent précieux et *beaux* dès que ces qualités nous frappent : ainsi, en voyant au microscope ou l'œil ou l'aile d'une mouche, nous nous écrions, *Cela est beau!*

Enfin dans la *beauté* par excellence, dans le spectacle de l'univers, nous trouverons réunis au suprême degré les trois objets de notre admiration, la force, la richesse et l'intelligence; et de l'idée d'une cause infiniment puissante, sage et féconde, naîtra le sentiment du *beau* dans toute sa sublimité.

Le principe du *beau* naturel une fois reconnu, il est aisé de voir en quoi consiste la *beauté* artificielle; il est aisé de voir qu'elle tient, 1° à l'opinion que l'art nous donne de l'ouvrier et de lui-même, quand il n'est pas imitatif; 2° à l'opinion que l'art nous donne, et de lui-même, et de l'artiste, et de la nature, son modèle, quand il s'exerce à l'imiter.

Examinons d'abord d'où résulte le sentiment du *beau* dans un art qui n'imite point, par exemple, l'architecture. L'unité, la variété, l'ordonnance, la symétrie, les proportions, et l'accord des parties d'un édifice en feront un tout régulier; mais sans la grandeur, la richesse, ou l'intelligence portées à un degré qui nous étonne, cet édifice sera-t-il *beau?* et sa simplicité produira-t-elle en nous l'admiration que nous cause la vue d'un *beau* temple ou d'un magnifique palais?

Au contraire, qu'on nous présente un édifice moins régulier, tel que le Panthéon, ou le Louvre : l'air de grandeur et d'opulence, un ensemble majestueux, un dessin vaste, une exécution à laquelle a dû présider une intelligence puissante, l'homme agrandi dans son ouvrage, l'art rassemblant toutes ses forces pour lutter contre la nature, et surmontant tous les obstacles qu'elle opposait à ses efforts; les prodiges des mécaniques étalés à nos yeux dans la coupe des pierres, dans l'élévation des

colonnes et des corniches, dans la suspension de ces voûtes, dans l'équilibre de ces masses dont le poids nous effraye et dont la hauteur nous étonne ; ce grand spectacle enfin nous frappe, nous nous écrions, *Cela est beau!* La réflexion vient ensuite : elle examine les détails, elle éclaire le sentiment, mais elle ne le détruit pas. Nous convenons des défauts qu'elle observe ; nous avouons que la façade du Panthéon manque de symétrie, que les différents corps du Louvre manquent d'ensemble et d'unité. Plus régulier, cela serait plus *beau* sans doute. Mais qu'est-ce que cela signifie ? Que notre admiration, déjà excitée par la force de l'art et sa magnificence, serait à son comble si l'intelligence y régnait au même degré.

Je ne dis pas qu'un édifice où les forces de l'art et ses richesses seraient prodiguées fût *beau* s'il était monstrueux, ou bizarrement composé. L'intelligence y peut manquer au point que le sentiment de *beauté* soit détruit par l'effet choquant du désordre : car il n'en est pas ici de l'art comme de la nature. Nous supposons à celle-ci des intentions mystérieuses : accoutumés à ne pas pénétrer la profondeur de ses desseins, lors même qu'elle nous paraît aveugle ou folle, nous la supposons éclairée et sage ; et pourvu que dans ses caprices et dans ses écarts elle soit riche et forte, nous la trouverons *belle ;* au lieu qu'en interrogeant l'art nous lui demanderons pourquoi, à quel usage, il a prodigué ses richesses ou épuisé ses efforts. Mais en cela même nous sommes peu sévères ; et pourvu qu'à l'impression de grandeur se joigne l'apparence de l'ordre, c'en est assez : la force et la richesse sont, du côté de l'art, les premières sources du *beau.*

Du reste, il ne faut pas confondre l'idée de force avec celle d'effort : rien au monde n'est plus contraire. Moins il paraît d'effort, plus on croit voir de force ; et c'est pourquoi la légèreté, la grâce, l'élégance, l'air de facilité, d'aisance dans les grandes choses, sont autant de traits de *beauté.*

Il ne faut pas non plus confondre une vaine ostentation avec une sage magnificence : celle-ci donne à chaque chose la richesse qui lui convient, celle-là s'empresse à montrer tout le peu qu'elle a de richesses, sans discernement ni réserve, et dans sa prodigalité décèle son épuisement.

Ces colifichets dont l'architecture gothique est chargée ressemblent aux colliers et aux bracelets qu'un mauvais peintre avait mis aux Grâces. Ce n'est point là de la richesse, c'est de l'indigente vanité. Ce qui est riche en architecture, c'est le mélange harmonieux des formes, des saillies et des contours; c'est une symétrie en grand, mêlée de variété; c'est cette belle touffe d'acanthe qui entoure le vase de Callimaque; c'est une frise où rampe une vigne abondante, ou qu'embrasse un faisceau de chêne ou de laurier. Ainsi l'air de simplicité et d'économie ajoute à l'idée de force et de richesse, parce qu'il en exclut l'idée d'effort et d'épuisement. Il donne encore aux ouvrages de l'art, comme aux effets de la nature, le caractère d'intelligence. Un amas d'ornements confus ne peut avoir de raison apparente; une variété bizarre, et sans rapport ni symétrie, comme dans l'arabesque ou dans le goût chinois, n'annonce aucun dessein.

L'intention d'un ouvrage pour être sentie doit être simple; et indépendamment de l'harmonie, qui plaît aux yeux comme à l'oreille sans qu'on en sache la raison, une discordance sensible entre les parties d'un édifice annonce dans l'artiste du délire et non du génie. Ce que nous admirons dans un *beau* dessein, c'est cette imagination réglée et féconde qui conçoit un ensemble vaste et le réduit à l'unité.

On voit par là rentrer dans l'idée du *beau* celle de régularité, d'ordre, de symétrie, d'unité, de proportion, de rapports, de convenance, d'harmonie; mais on voit aussi qu'elles ne sont relatives qu'à l'intelligence, qui n'est pas la seule ni la première cause de l'admiration que le *beau* nous fait éprouver.

Ce que j'ai dit de l'architecture doit s'appliquer à l'éloquence, à la musique, à tous les arts qui déploient de grandes forces et de prodigieux moyens. Qu'un orateur, par la puissance de la parole, bouleverse tous les esprits, remplisse tous les cœurs de la passion qui l'anime, entraîne tout un peuple, l'irrite, le soulève, l'arme et le désarme à son gré; voilà, dans le génie et dans l'art, une force qui nous étonne, une industrie qui nous confond. Qu'un musicien, par le charme des sons, produise des effets semblables, l'empire que son art lui donne sur nos sens nous paraît tenir du prodige; et de là cette admiration dont les Grecs

étaient transportés aux chants d'Epiménide ou de Tyrtée, et que les *beautés* de leur art nous font éprouver quelquefois.

Si, au contraire, l'impression est trop faible, quoique très-agréable, pour exciter en nous ce ravissement, ce transport, comme il arrive dans les morceaux d'un genre tempéré, nous donnons des éloges au talent de l'artiste et au doux prestige de l'art ; mais ces éloges ne sont pas le cri d'admiration qu'excite en nous un trait sublime, un coup de force et de génie.

Passons aux arts d'imitation. Ceux-ci ont deux grandes idées à donner au lieu d'une, celle de la nature imitée et celle du génie imitateur.

En sculpture, l'Apollon, l'Hercule, l'Antinoüs, le Gladiateur, la Vénus, la Diane antique; en peinture, les tableaux de Raphaël, du Corrége et du Guide réunissent les deux *beautés*. Il en est de même en poésie, quand la nature, du côté du modèle, et l'imitation, du côté de l'art, portent le caractère de force, de richesse, ou d'intelligence, au plus haut degré. On dit à la fois, du modèle et de l'imitation : *Cela est beau!* et l'étonnement se partage entre les prodiges de l'art et les prodiges de la nature.

On doit se rappeler ce que nous avons dit du *beau* moral : la force en fait le caractère. Ainsi, le crime même tient du caractère du *beau*, lorsqu'il suppose dans l'âme une vigueur, un courage, une audace, une profondeur, une élévation qui nous frappe d'étonnement et de terreur. C'est ainsi que le rôle de Cléopâtre dans *Rodogune* et celui de Mahomet sont *beaux*, considérés dans la nature, abstraction faite du génie du peintre et de la *beauté* du pinceau.

Une idée inséparable de celle du *beau* moral et physique est celle de la liberté, parce que le premier usage que la nature fait de ses forces est de se rendre libre. Tout ce qui sent l'esclavage, même dans les choses inanimées, a je ne sais quoi de triste et de rampant, qui l'obscurcit et le dégrade. La mode, l'opinion, l'habitude ont beau vouloir altérer en nous ce sentiment inné, ce goût dominant de l'indépendance; la nature à nos yeux n'a toute sa grandeur, toute sa majesté, qu'autant qu'elle est libre ou qu'elle semble l'être. Recueillez les voix sur la comparaison d'un parc magnifique et d'une belle forêt : l'un est la prison du luxe,

de la mollesse et de l'ennui : l'autre est l'asile de la méditation vagabonde, de la haute contemplation et du sublime enthousiasme. En voyant les eaux captives baigner servilement les marbres de Versailles, et les eaux bondissantes de Vaucluse se précipiter à travers les rochers, on dit également : *Cela est beau!* Mais on le dit des efforts de l'art, et on le sent des jeux de la nature : aussi l'art qui l'assujettit fait-il l'impossible pour nous cacher les entraves qu'il lui donne; et dans la nature livrée à elle-même le peintre et le poëte se gardent bien d'imiter les accidents où l'on peut soupçonner quelques traces de servitude.

L'excellence de l'art, dans le moral comme dans le physique, est de surpasser la nature, de mettre plus d'intelligence dans l'ordonnance de ses tableaux, plus de richesse dans les détails, plus de grandeur dans le dessin, plus d'énergie dans l'expression, plus de force dans les effets, enfin plus de *beauté* dans la fiction qu'il n'y en eut jamais dans la réalité. Le plus *beau* phénomène de la nature, c'est le combat des passions, parce qu'il développe les grands ressorts de l'âme, et qu'elle-même ne reconnaît toutes ses forces que dans ces violents orages qui s'élèvent au fond du cœur. Aussi la poésie en a-t-elle tiré ses peintures les plus sublimes : on voit même que, pour ajouter à la *beauté* physique, elle a tout animé, tout passionné dans ses tableaux; et c'est à quoi le merveilleux a grandement contribué.

Voyez combien les accidents les plus terribles de la nature, les tempêtes, les volcans, la foudre, sont plus formidables encore dans les fictions des poëtes. Voyez la terreur que porte aux enfers un coup du trident de Neptune; l'effroi qu'inspire aux Vents, déchaînés par Éole, la menace du dieu des mers; le trouble que Typhée, en soulevant l'Etna, vient de répandre chez les morts; et l'effroi qu'inspire la foudre dans la main redoutable de Jupiter tonnant du haut des cieux.

Quand le génie, au lieu d'agrandir la nature, l'enrichit de nouveaux détails, ces traits choisis et variés, ces couleurs si brillantes et si bien assorties, ces tableaux frappants et divers font voir, en un moment et comme en un seul point, tant d'activité, d'abondance, de force, et de fécondité dans la cause qui les produit, que la magnificence de ce grand spectacle nous jette dans

l'étonnement; mais l'admiration se partage inégalement entre le peintre et le modèle, selon que l'impression du *beau* se réfléchit plus ou moins sur l'artiste ou sur son objet, et que le travail nous semble plus ou moins au-dessus ou au-dessous de la matière.

En imitant la *belle* nature, souvent l'art ne peut l'égaler; mais de la *beauté* du modèle et du mérite encore prodigieux d'en avoir approché résulte en nous le sentiment du *beau*. Ainsi, lorsque le pinceau de Claude Lorrain ou de Vernet a dérobé au soleil sa lumière, qu'il a peint le vague de l'air ou la fluidité de l'eau; lorsque dans un tableau de Van Huysum nous croyons voir sur le duvet de fleurs rouler des perles de rosée, que l'ambre du raisin, l'incarnat de la rose y brille presque en sa fraîcheur, nous jouissons avec délices, et de la *beauté* de l'objet, et du prestige de l'imitation.

La vérité de l'expression, quand elle est vive et qu'on suppose une grande difficulté à l'avoir saisie, fait dire encore de l'imitation qu'elle est *belle*, quoique le modèle ne soit pas *beau*. Mais si l'objet nous semble, ou trop facile à peindre, ou indigne d'être imité, le mépris, le dégoût, s'en mêlent; le succès même du talent prodigué ne nous touche point; et tandis que le pinceau minutieux de Girard Dow nous fait compter les poils du lièvre sans nous causer aucune émotion, le crayon de Raphaël, en indiquant d'un trait une belle attitude, un grand caractère de tête, nous jette dans le ravissement.

Il en est de la poésie comme de la peinture : quel effet se promet un pénible écrivain, qui pâlit à copier fidèlement une nature aussi froide que lui? Mais que le modèle soit digne des efforts de l'art, et que ces efforts soient heureux, les deux *beautés* se réunissent, et l'admiration est au comble. L'ouvrage même peut être *beau*, sans que l'objet le soit, si l'intention est grande et le but important; c'est ce qui élève la comédie au rang des plus *beaux* poëmes, et ce qui mérite à l'apologue ce sentiment d'admiration que le *beau* seul obtient de nous.

Que Molière veuille arracher le masque à l'hypocrisie, qu'il veuille lancer sur le théâtre un censeur âpre et vigoureux des vices criants de son siècle; que la Fontaine, sous l'appât d'une poésie attrayante, veuille faire goûter aux hommes la sagesse et

la vérité; et que l'un et l'autre aient choisi dans la nature les plus ingénieux moyens de produire ces grands effets, tout occupés du prodige de l'art et du mérite de l'artiste, nous nous écrions, *Cela est beau!* et notre admiration se mesure aux difficultés que l'artiste a dû vaincre et à la force de génie qu'il a fallu pour les surmonter.

De là vient que, dans une poëme, des vers où l'énergie, la précision, l'élégance, le coloris et l'harmonie se réunissent sans effort, sont une *beauté* de plus, et une *beauté* d'autant plus frappante, qu'on sent mieux l'extrême difficulté de captiver ainsi la langue et de la plier à son gré.

De là vient aussi que si l'art veut s'aider de moyens naturels pour faire son illusion et pour produire ses effets, il retranche de ses *beautés*, de son mérite et de sa gloire. Qu'un décorateur emploie réellement de l'eau pour imiter une cascade, l'art n'est plus rien; je vois la nature en petit, et chétivement présentée; mais qu'avec un pinceau ou les plis d'une gaze on me représente la chute des eaux de Tivoli ou les cataractes du Nil, la distance prodigieuse du moyen à l'effet m'étonne et me transporte de plaisir.

Il en est de même de l'éloquence. Il y a de l'adresse, sans doute, à présenter à ses juges les enfants d'un homme accusé, pour lequel on demande grâce, ou à dévoiler à leurs yeux les charmes d'une belle femme qu'ils allaient condamner et qu'on veut faire absoudre; mais cet art est celui d'un adroit corrupteur ou d'un solliciteur habile, ce n'est point l'art d'un orateur. Les dernières paroles de César, répétées au peuple romain, sont un trait d'éloquence de la plus rare *beauté;* sa robe ensanglantée, déployée sur la tribune, n'est rien qu'un heureux artifice. A ne comparer que les effets, un charlatan l'emportera sur l'orateur le plus éloquent; mais le premier emploie des moyens matériels, et c'est par les sens qu'il nous frappe; le second n'emploie que la puissance du sentiment et de la raison, c'est l'âme et l'esprit qu'il entraîne : et si on ne dit jamais du charlatan, qu'il fait de *belles* choses, quoiqu'il opère de grands effets, c'est que ses moyens, trop faciles, n'annoncent, du côté de l'art et du génie, aucun des caractères qui distinguent le *beau;* tandis que les

moyens de l'orateur, réduits au charme de la parole, annoncent la force et le pouvoir d'une âme qui maîtrise toutes les âmes par l'ascendant de la pensée, ascendant merveilleux, et l'un des phénomènes les plus frappants de la nature.

Le pathétique, ou l'expression de la souffrance, n'est pas une *belle* chose dans son modèle. La douleur d'Hécube, les frayeurs de Mérope, les tourments de Philoctète, le malheur d'OEdipe ou d'Oreste, n'ont rien de *beau* dans la réalité, et c'est peut-être ce qu'il y a de plus *beau* dans l'imitation : *beauté* d'effet, prodige de l'art, de se pénétrer avec tant de force des sentiments d'un malheureux, qu'en l'exposant aux yeux de l'imagination, on produise le même effet que s'il était présent lui-même, et que par la force de l'illusion on émeuve les cœurs, on arrache les larmes, on remplisse tous les esprits de compassion ou de terreur.

Ainsi, soit dans la nature, soit dans les arts, soit dans les effets qui résultent de l'alliance et de l'accord de l'art avec la nature, rien n'est *beau* que ce qui annonce, dans un degré qui nous étonne, la *force,* la *richesse,* ou l'*intelligence,* de l'une ou l'autre de ces deux causes ou de toutes deux à la fois.

On peut dire qu'il y a du vague dans les caractères que nous donnons au *beau.* Mais il y a aussi du vague dans l'opinion qu'on y attache : l'idée en est souvent factice, et le sentiment relatif à l'habitude et au préjugé. Par exemple, la même couleur qui est riche et *belle* aux yeux d'une classe d'hommes n'est pas telle aux yeux d'une autre classe, par la seule raison que la teinture en est commune et de vil prix. Pourquoi ne dit-on pas du lever du soleil, ou de son coucher, qu'il est *beau* quand le ciel est pur et serein? Et pourquoi le dit-on lorsque sur l'horizon il se rencontre des nuages sur lesquels il semble répandre la pourpre et l'or? C'est que l'or et la pourpre sont dans nos mains des choses précieuses; qu'à leur richesse nous avons attaché le sentiment du *beau* par excellence; et qu'en les voyant briller d'un éclat merveilleux sur les nuages que le soleil colore, nous les comparons à ce que l'industrie, le luxe et la magnificence offrent de plus riche à nos yeux. A des idées invariables il faut des caractères fixes; mais à des idées changeantes, il faut des

caractères susceptibles, comme elles, des variations de la mode et des caprices de l'imagination.

Au reste, mon opinion sur le *beau* se trouve appuyée, en quelque sorte, de l'autorité de Cicéron. « La nature, dit-il, a fait les choses de manière que dans tout ce qui porte avec soi une très-grande utilité on reconnaît aussi un grand caractère de dignité ou de *beauté* : « *ut ea quæ maximam utilitatem in se continerent eadem haberent plurimum vel dignitatis vel sæpe etiam venustatis.* Et cet accord, il le remarque dans l'ordre de l'univers, dans la forme arrondie des cieux, dans la stabilité de la terre, placée et suspendue au centre des sphères célestes, dans les révolutions du soleil, dans celles des planètes autour de notre globe, dans la structure des animaux, dans l'organisation des plantes, enfin dans les grands ouvrages de l'industrie humaine, comme dans la construction d'un navire, dans l'architecture d'un temple. « Dans ce temple, dit-il, la majesté a été la suite de l'utilité; et ces deux caractères se sont liés, de sorte que si l'on imagine un capitole situé dans le ciel, au-dessus des nuages, il n'aura aucune majesté, à moins qu'il ne soit couronné de ce faîte qu'on n'inventa que pour l'écoulement des pluies : *Nam quum esset habita ratio, quemadmodum ex utraque tecti parte aqua delaberetur, utilitatem templi fastigii dignitas consequuta est : ut, etiamsi in cœlo capitolium statueretur ubi imber esse non posset, nullam sine fastigio dignitatem habiturum esse videatur.* De (Orat. l. III.)

Je ne m'engage point à vérifier, dans ses détails, la pensée de ce grand homme; il me suffira d'observer que ce qu'il appelle *utilité* dans les ouvrages de la nature et dans les productions des arts, c'est ce que j'appelle *intelligence*, c'est-à-dire, sagesse d'intention et ordonnance de dessin.

BERGERIES. C'est le nom qu'on a donné à quelques pièces de poésie et de musique d'un goût champêtre.

Avant qu'on eût en France l'idée de la bonne comédie, on donnait au théâtre, sous le nom de *Pastorales*, des romans compliqués, insipides et froids; et pendant quarante ans on

ne fit que traduire sur la scène en méchants vers la fade prose de d'Urfé. Racan, à l'exemple de Hardi, composa un de ces drames, lequel d'abord eut pour titre *Artémice*, et qui depuis a été connu sous le nom des *Bergeries* de Racan. L'intrigue de ce poëme, chargée d'incidents et dénuée de vraisemblance, réunit tous les moyens de l'éloquence pathétique, et annonce les situations de la tragédie la plus terrible; avec tout cela rien n'est plus froid. Ce sont les mœurs des bergers que Racan a voulu y peindre; et on y voit des noirceurs dignes de la cour la plus raffinée et la plus corrompue : un amant qui pour rendre son rival odieux se rend plus odieux lui-même; un devin fourbe et scélérat, pour le plaisir de l'être; un druide fanatique et impitoyable; en un mot, rien de plus tragique et rien de moins intéressant. Cependant, à la faveur d'un peu d'élégance, mérite rare dans ce temps-là, et que Racan devait aux leçons de Malherbe, ce poëme eut le plus grand succès, et fit la gloire de son auteur.

Les *bergeries*, ou pastorales, peuvent être intéressantes, mais par d'autres moyens. Ces moyens sont dans la nature; partout où il y a des pères, des mères, des enfants, des époux, exposés aux accidents de la vie, aux dangers, aux inquiétudes, aux malheurs attachés à leur condition, leur sensibilité peut être mise aux épreuves de la crainte et de la douleur. Ainsi le genre pastoral peut être touchant; mais il sera faiblement comique, parce que le comique porte sur le ridicule et sur les travers de la vanité, et que ce n'est pas chez les bergers que la vanité domine. Leur ignorance même et leur sottise n'a rien de bien risible, parce qu'elle est naturelle et naïve, et qu'elle n'est point en contraste avec de fausses prétentions. Il serait donc possible absolument que, sans sortir du genre pastoral, on fît des tragédies; mais avec de simples bergers, on ne fera point des comédies; et les *bergeries* de Racan, que l'on donne pour exemple de la comédie pastorale, ne sont rien moins, comme on vient de le voir. Le pastoral qui n'est point pathétique ne se peut soutenir qu'autant qu'il est gracieux et riant, ou d'une aménité touchante; mais sa faiblesse alors ne comporte pas une longue action : l'*Aminte* et le *Pastor Fido*, où toutes les grâ-

ces de la poésie et son coloris le plus brillant sont employés, prouvent eux-mêmes que ce genre n'est pas assez théâtral pour occuper longtemps la scène ; il manque de chaleur, et la chaleur est l'âme de la poésie dramatique. Les Italiens dans la pastorale ont employé les chœurs à la manière des anciens, et c'est là qu'ils sont naturellement placés, par la raison que, dans les assemblées, les jeux, les fêtes des bergers, le chant fut toujours en usage, et qu'il y vient comme de lui-même. Le chœur du premier acte de l'*Aminte :*

O bella eta del' oro !

est un modèle dans ce genre. *Voyez* ÉGLOGUE.

BIENSÉANCES. Dans l'imitation poétique, les convenances et les *bienséances* ne sont pas précisément la même chose ; les convenances sont relatives aux personnages, les *bienséances* sont plus particulièrement relatives aux spectateurs ; les unes regardent les usages, les mœurs du temps et du lieu de l'action, les autres regardent l'opinion et les mœurs du pays et du siècle où l'action est représentée. Lorsqu'on a fait parler et agir un personnage comme il aurait agi et parlé dans son temps, on a observé les convenances : mais si les mœurs de ce temps-là étaient choquantes pour le nôtre, en les peignant sans les adoucir, on aura manqué aux *bienséances ;* et si une imitation trop fidèle blesse non-seulement la délicatesse, mais la pudeur, on aura manqué à la décence. Ainsi, pour mieux observer la décence et les *bienséances* actuelles, on est souvent obligé de s'éloigner des convenances, en altérant la vérité. Celle-ci est toujours la même, et les convenances sont invariables dans leur rapport avec elle ; mais les *bienséances* varient selon les lieux et les temps : on en voit la preuve frappante dans l'histoire de notre théâtre.

Il fut un temps où, sur la scène française, les amantes et les princesses même déclaraient leur passion avec une liberté, souvent avec une licence qui révolterait aujourd'hui tout le monde. L'action n'était pas plus décente que les paroles. Des

baisers fréquents, dérobés, faisaient le comique de la scène. Dans le *Clitandre* de Corneille, Caliste allait trouver au lit son amant Rosidor. Dans la *Céliante* de Rotrou, Nise était couchée, et Pamphile allait la surprendre; et le public était témoin de cet amoureux tête-à-tête. Rien n'était plus commun que de tels rendez-vous; et la tragédie ne violait pas moins toutes les *bienséances* que la comédie. Voyez, dans l'*Histoire du Théâtre-Français*, tom. III, ann. 1580, la scène de Clytemnestre avec sa nourrice.

Eh bien! ce beau palais sera-ce une prison?
Perdrai-je de mes ans, sans plaisir, la saison?
Il faudra que toujours je bourrelle mon âme,
Sans jouir, comme il fait, de la cyprine flamme?
Égisthe, mon souci, plantera le premier
Sur son front, etc.

Voyez dans l'*Agamemnon* de Brisette ce dialogue entre Électre et sa mère.

ÉLECTRE.

C'est chose fort séante
En la main d'une femme, une dague sanglante!

CLYTEMNESTRE.

Babouine, oses-tu bien t'accomparer à nous?

ÉLECTRE.

A nous? Mais quel est-il ce beau nouvel époux?

CLYTEMNESTRE.

Que j'abaisserai bien l'arrogante parole
Dont tu uses envers moi, audacieuse folle!

ÉLECTRE.

Veuve, parlez plus bas, votre mari est mort.

Tel était, moins de cinquante ans avant *le Cid* et *Cinna*, le style de la tragédie.

Ce n'est pas le progrès des mœurs, mais le progrès du goût, de la culture de l'esprit, de la politesse d'un peuple, qui décide des *bienséances*. C'est à mesure que les idées de noblesse, de dignité, d'honnêteté se purifient, et que la morale théorique se perfectionne, qu'on devient plus sévère et plus délicat.

Chastes sont les oreilles,
Encor que le cœur soit fripon,

dit la Fontaine. On va plus loin, et on prétend que plus le cœur est corrompu et plus les oreilles sont chastes; mais ce n'est qu'une façon ingénieuse de faire la satire des siècles polis. L'innocence, il est vrai, n'entend malice à rien, et à ses yeux rien n'a besoin de voile; mais le monde ne peut pas toujours être innocent et naïf comme dans son enfance; et les siècles, comme les personnes, peuvent en s'éclairant devenir à la fois et plus décents dans le langage, et plus sévères dans les mœurs.

Quoi qu'il en soit, ce ne fut qu'à l'époque du *Cid* qu'on parut devenir délicat sur les *bienséances*, lorsqu'on fit un crime à Corneille d'avoir fait paraître Rodrigue dans la maison de Chimène après la mort du comte, et d'avoir fait dominer l'amour dans la conduite qu'elle tient. Ce furent les yeux de l'envie qui les premiers s'ouvrirent sur cette faute, si c'en est une. Ainsi l'on dut peut-être alors à l'envieuse malignité la réforme de notre théâtre sur l'article des *bienséances*, et cette sévérité de goût qui depuis en a si fort épuré les mœurs.

Dans l'art oratoire comme dans l'art dramatique, les *bienséances* du langage et de l'action deviennent plus délicates et plus difficiles à observer, à mesure que le monde s'éclaire et se polit davantage. « Le comble de l'art, disait Roscius, c'est d'observer la décence, et c'est la seule chose qu'on ne peut enseigner. » Ce que Roscius disait de son art, Cicéron l'appliquait au sien. *Caput artis decere; et tamen unum id esse quod tradi arte non possit.* (De Orat.)

BLANCS (VERS). Dans la poésie moderne, on appelle *vers blancs* des vers non rimés. Plusieurs poëtes anglais et allemands se sont affranchis de la rime. Mais les Allemands ont prétendu y suppléer en composant des vers métriques, à la manière des Latins; les Anglais se sont contentés de leur vers rhythmique, qui est le même que celui des Italiens.

Le vers peut avoir trois sortes d'agréments qui le distinguent

de la prose : une harmonie plus sensible; une difficulté de plus, qu'on a le mérite de vaincre ; et un moyen pour la mémoire de retenir plus aisément la pensée et les mots dont le vers est formé. Le *vers blanc* peut être aussi harmonieux que le vers rimé, à la consonnance près, dont l'habitude a fait un plaisir pour l'oreille; et si dans les *vers blancs* le poëte a mis à profit la liberté qu'il s'est donnée, pour en mieux assortir les nombres et les sons, le faible plaisir de la rime sera aisément compensé. Mais la difficulté vaincue, et la surprise agréable qu'elle nous cause, surtout lorsque la nécessité de la rime produit une pensée inattendue et heureusement amenée, une expression singulière et juste, et, dans l'une ou dans l'autre, un tour ingénieux, ce mérite de l'art, qui se renouvelle à chaque instant dans les vers rimés, et qui, par une alternative continuelle, excite et satisfait la curiosité de l'esprit et l'impatience de l'oreille, n'existe plus dans les *vers blancs*. Ils n'ont pas non plus l'avantage de donner à la mémoire, dans l'unisson des désinences, des points d'appui, et comme des signaux qui l'empêchent de s'égarer ; et à ces deux égards les *vers blancs* sont inférieurs aux vers rimés.

J'ajouterai que dans toutes les langues les vers les plus difficiles à bien faire ont été les mieux faits. De tous les vers métriques l'hexamètre est celui qui admet le moins de licences ; et c'est en hexamètres que sont écrits les plus beaux poëmes anciens. Notre vers de douze syllabes est le plus difficile des vers rhythmiques ; et c'est en vers de douze syllabes que nos plus beaux poëmes sont écrits. La contention de l'esprit en multiplie les forces, la nécessité en accroît les ressources ; et le plus grand défaut dont il ait à se préserver, c'est la mollesse et la nonchalance. Or la difficulté de l'expression à vaincre à chaque instant, si elle n'est pas désespérante, et si on a devant soi des hommes de génie qui l'ont vaincue avec grâce et noblesse, est un aiguillon qui réveille à chaque instant l'émulation et qui excite la paresse. L'homme qui se sent du talent, pressé d'un côté par le défi que lui donnent l'art et l'exemple, et de l'autre côté par le goût, qui ne lui passe aucune incorrection de style, rien de lâche, rien de diffus, rien d'obscur et rien de pénible,

rassemblera tous ses moyens : ceux de la mémoire, pour la recherche des mots et des tours de la langue ; ceux de l'imagination, pour le choix des images ; ceux de la pensée, pour l'invention de ces idées accessoires qui doivent enrichir le style, en même temps qu'elles viennent remplir les temps et les nombres du vers. Voilà, je crois, ce qui se passe dans l'esprit du poëte qui travaille sérieusement ; et son secret pour paraître avoir la plume abondante et facile, c'est de plier et de replier son expression dans tous les sens, d'en essayer toutes les formes, jusqu'à ce qu'il ait réuni la régularité, la précision, l'élégance, l'harmonie et le coloris, et que dans les gênes du vers il ait acquis l'aisance de la prose. C'est ce que Despréaux se vantait d'avoir appris à Racine, et ce que Racine bientôt sut mieux que Despréaux lui-même ; car il s'en faut bien que le travail se cache dans les vers de l'*Art poétique*, comme dans les vers d'*Andromaque*, de *Phèdre* et de *Britannicus*.

Mais dans ces vers qui peut calculer toutes les beautés dont la poésie est redevable à la contrainte de la mesure et de la rime ? Dans les fables de la Fontaine, dont le genre a permis un style plus concis et moins artistement lié, c'est un plaisir de voir combien de vers heureux la rime semble avoir fait naître, et avec quelle facilité.

Par exemple, dans ce récit,

> Un vieux renard, mais des plus fins
> Grand croqueur de poulets, grand preneur de lapins,
> Fut enfin au piége attrapé :

rien ne manquait au sens ; mais il fallait une rime à *queue*, et cette rime était unique : l'amener était une chose très-difficile ; et quand on lit le vers qui résout le problème, rien ne paraît plus naturel :

> Grand croqueur de poulets, grand preneur de lapins,
> Sentant son renard d'une lieue.

Dans la fable du *Loup berger*, que le poëte eût dit seulement :

> Il s'habille en berger, endosse un hoqueton
> Fait sa houlette d'un bâton ;

c'était assez ; mais *ruse,* qui venait au bout d'un vers suivant, demandait une rime ; et pour la rime s'est présenté ce vers naïf, qui achève le tableau :

Sans oublier sa cornemuse.

Il en est de même de l'hémistiche *comme aussi sa musette,* que l'esprit ne demandait pas et que la nécessité de la rime et de la mesure a fait trouver :

Son chien dormait aussi, comme aussi sa musette.

De même, dans la fable du *Chêne* et du *Roseau*

Tout vous est aquilon, tout me semble zéphyr.

Dans celle des *deux Perroquets :*

Nourris ensemble et *compagnons d'école.*

Dans celle du *Chat* et du *vieux Rat :*

Même il avait perdu sa queue à la bataille.

Dans celle du *Lièvre* et de la *Perdrix :*

Miraut sur leur odeur ayant philosophé.

Dans celle des *Obsèques de la Lionne :*

Les lions n'ont point d'autre temple.

Dans celle de *l'Ane* et du *Chien,* après ce vers :

Point de chardons pourtant : il s'en passa pour l'heure ;

cette réflexion si plaisante,

Il ne faut pas toujours être si délicat.

Dans celle du *Loup* et des *Bergers :*

Ils n'auront ni croc ni marmite.

Dans celle du *Savetier* et du *Financier :*

On nous ruine en fêtes.

Dans celle de *Jupiter* et des *Tonnerres*, ce vers de sentiment, si simple et si sublime :

Tout père frappe à côté.

Tout cela, dis-je, peut avoir été inventé, comme le sont les plus grandes choses, par l'occasion et le besoin; et peut-être aucun de ces traits, ni mille autres semblables, ne seraient venus au poëte s'il eût écrit en prose ou en *vers blancs*.

On nous dira que si la rime a valu à la poésie quelques rencontres ingénieuses, elle lui a coûté bien des sacrifices du côté de la précision et du naturel. J'en conviens à l'égard des poëtes qui ont écrit avec trop de précipitation ou de négligence; mais je répète que lorsque des hommes de génie et de goût ont écrit avec soin, ils ont parfaitement rempli le précepte de Despréaux :

La rime est une esclave, et ne doit qu'obéir.

Les vers de Racine ne se ressentent pas plus de cette gêne, que ceux de Virgile ne se ressentent de la nécessité de finir par un dactyle et un spondée.

Au surplus, ce n'est pas pour se donner plus de peine qu'on a voulu se délivrer de la contrainte de la rime; et le soin qu'on aurait mis à la chercher, on ne l'a guère employé à rendre le *vers blanc* plus énergique, plus élégant, ou plus harmonieux. Quelque soin même qu'on y emploie, il est difficile que cette espèce de vers ait une harmonie assez marquée, assez chère à l'oreille, assez supérieure a celle de la bonne prose, pour compenser par cela seul le désagrément et la gêne d'une cadence uniforme, dont l'oreille doit se lasser, lorsqu'il n'en résulte pour elle nulle autre espèce de plaisir. La liberté de varier, au gré de la pensée, du sentiment et de l'image, les nombres, la coupe, et le tour périodique du discours, est une chose trop précieuse pour la sacrifier au pur caprice d'aligner les mots sur des mesures qui n'ont pas même le faible mérite d'être égales; et lorsqu'on n'écrit pas en prose, il faut donner aux vers, en agrément et en beauté, un avantage que la prose n'ait pas.

BONTÉ. Il n'y a proprement dans la nature ni dans les arts d'autre *bonté* qu'une *bonté* relative, de la cause à l'effet et de l'effet lui-même à une fin ultérieure, qui est l'intention, l'utilité, ou l'agrément d'un être doué de volonté ou capable de jouissance.

Quand la *bonté* n'est relative qu'à l'intention, ce mot n'est pris que dans un sens impropre, et *bon* se trouve quelquefois le synonyme de *mauvais* : c'est ainsi qu'une politique pernicieuse, une ambition funeste, une éloquence corruptrice, emploie de bons moyens, c'est-à-dire des moyens propres à réussir dans les desseins qu'elle se propose. De même, par rapport à l'agrément et à l'utilité, une chose est *bonne* ou mauvaise, selon les goûts, les intérêts, les fantaisies, les caprices; et dans ce sens presque tout est *bon* : les calamités même et les fléaux ont leur *bonté* particulière; et au contraire ce qui est *bon* pour le plus grand nombre est presque toujours mauvais pour quelqu'un : la disette est le *bon* temps de l'usurier, dont les greniers sont pleins ; la *bonne* année des médecins est une année d'épidémie, et *vice versâ*.

La *bonté*, dans un sens plus étroit, est la faculté de produire un effet désirable ; et une cause est plus ou moins généralement *bonne*, à mesure que son effet est plus ou moins généralement à désirer. Le même vent qui est *bon* pour ceux qui voguent du levant au couchant est mauvais pour ceux qui voguent en sens contraire ; mais un air pur et sain est *bon* pour tout le monde.

Un être n'est *bon* en lui-même que dans ses rapports avec lui-même, et qu'autant qu'il est tel que son bonheur l'exige ; en sorte que s'il n'a pas la faculté de s'apercevoir et de jouir ou de souffrir de son existence, il n'est en lui-même ni *bon* ni mauvais. Par la même raison, entre les parties d'un tout, si les unes sont douées d'intelligence et de sensibilité, et les autres non, celles-ci ne sont bien ou mal que dans leur rapport avec celles-là : il en est ainsi des parties purement matérielles de l'univers, relativement à ses parties intelligentes et sensibles ; ce qui réduit la question de l'optimisme à une grande simplicité.

Dans les arts, on a souvent dit : Tout ce qui plaît est *bon*. Cela est vrai dans un sens étendu, comme on vient de le voir ; et dans ce sens-là tous les vins sont *bons*, celui dont le manant s'enivre, comme celui que savoure l'homme voluptueux, le gour-

met délicat. Mais dans un sens plus rigoureux, cela seul est réellement *bon* qui cause un plaisir salutaire, ou du moins innocent, à l'homme dont l'organe est doué d'une sensibilité fine et juste : je dis un plaisir salutaire ou innocent, car dans le physique ce qui est *bon* pour l'agrément peut être mauvais pour la santé, et dans le moral ce qui est *bon* pour l'esprit peut être mauvais pour le cœur.

Dans la nature, la même cause peut être mauvaise dans son effet immédiat et excellente dans son effet éloigné, comme une potion amère, une amputation douloureuse. Il n'en est pas de même dans les arts d'agrément ; leur effet le plus essentiel est de plaire, et ce n'est que par-là qu'ils se rendent utiles ; car toute leur puissance est fondée sur leur charme et sur leur attrait.

L'objet immédiat des arts est donc une jouissance agréable, ou par les commodités de la vie, ou par les impressions que reçoivent les sens, ou par les plaisirs de l'esprit et de l'âme ; et c'est ici le genre de *bonté* qui caractérise les beaux-arts.

Mais les plaisirs de l'esprit et de l'âme peuvent être trompeurs, comme celui que fait un poison agréable. C'est donc l'innocence de ces plaisirs et plus encore leur utilité, ou, s'il m'est permis de le dire, leur salubrité, qui donne aux moyens de l'art une *bonté* réelle. Le plaisir est sans doute une excellente chose ; mais le plaisir ne peut être pour l'homme un état habituel et constant. Le bonheur, c'est-à-dire un état doux et calme, la paix et la tranquillité avec soi-même et avec les autres ; voilà le but universel où doit tendre un être sensible et raisonnable. Les ennemis de ce repos sont les passions et les vices ; ses deux génies tutélaires sont l'innocence et la vertu : ainsi le plaisir ne doit être lui-même pour les beaux-arts qu'un moyen, et leur fin ultérieure doit être le bonheur de l'homme. C'est ainsi que la *bonté* de la comédie consiste à corriger les vices, et celle de la tragédie à intimider les passions et à les réprimer par des exemples effrayants. *Voyez* MŒURS.

Ce qu'on doit entendre par la *bonté* poétique se trouve par-là décidé. Ce qui produit l'effet immédiat que le poëte se propose est poétiquement *bon ;* et toutes les règles de l'art se réduisent à bien choisir et à bien employer les moyens propres à cette fin.

Le premier de ces moyens est l'illusion, et par conséquent la vraisemblance; le second est l'attrait, et par conséquent le choix de ce qui peut le mieux intéresser, attacher, émouvoir, captiver l'esprit, gagner l'âme, dominer l'imagination, produire enfin la sorte d'émotion et de délectation que la poésie a dessein de causer.

Dans le gracieux, choisissez ce que la nature a de plus riant; dans le naïf, ce qu'elle a de plus simple; dans le pathétique, ce qu'elle a de plus terrible et de plus touchant. Voilà ce qu'on appelle la *bonté* poétique. Ainsi ce qui serait excellent à sa place devient mauvais quand il est déplacé.

Mais la *bonté* morale doit se concilier avec la *bonté* poétique: et la *bonté* morale n'est pas la *bonté* des mœurs qu'on se propose d'imiter. La peinture des plus mauvaises mœurs peut avoir sa *bonté* morale, si elle attache à ces mœurs la honte, l'aversion, et le mépris. De même l'imitation des mœurs les plus innocentes et les plus vertueuses serait mauvaise si on y jetait du ridicule, et si, en les avilissant, on voulait nous en dégoûter.

La *bonté* morale, en poésie, est dans l'utilité attachée à l'imitation; comme en éloquence elle est dans la justice de la cause que l'on embrasse, et dans la légitimité des moyens que l'on emploie à persuader.

Ainsi, quand on parle des mœurs théâtrales, par exemple, on ne doit pas confondre les mœurs *bonnes* en elles-mêmes, et les mœurs *bonnes* dans leur rapport avec l'effet salutaire qu'on veut produire. Narcisse et Mahomet sont des personnages aussi utilement employés que Burrhus et Zopire, par la raison qu'ils contribuent de même à l'impression salutaire qui résulte de l'action à laquelle ils ont concouru. Tout ce qu'on doit exiger du poëte pour que l'imitation ait sa *bonté* morale, c'est qu'il fasse craindre de ressembler aux méchants qu'il met sur la scène, et souhaiter de ressembler aux gens de bien qu'il oppose aux méchants.

Il y a cependant certains vices qu'il n'est pas permis d'exposer sur le théâtre, parce que leur image blesserait la pudeur; mais en cela même il me semble qu'on est devenu trop sévère. En prenant soin de voiler ces vices avec toute la décence conve-

nable, peut-être serait-il possible de rendre utile, et non dangereux, l'exemple des égarements et des malheurs dont ils sont la cause; et entre l'excès où donnent nos voisins à cet égard, et l'excès opposé, il y aurait un milieu à prendre, qui rendrait la peinture de nos mœurs plus utile, en conservant à la scène française sa décence et sa pureté.

Quant à l'éloquence, l'objet, la fin, les moyens, l'orateur lui-même, tout doit y avoir sa bonté morale : ce qu'elle affirme doit être vrai, ce qu'elle défend doit être juste, ce qu'elle conseille et recommande doit être au moins permis, et l'utile n'est pas dispensé d'être honnête; enfin ce qu'elle loue doit être digne de louange. Aristote nous a donné pour la *bonté* morale de l'éloquence, dans les éloges et dans les délibérations, une règle sûre et constante : c'est de se demander à soi-même : *Conseillerais-je ce que je vais louer? Louerais-je ce que je conseille?*

BOUQUET. On nomme ainsi une petite pièce de vers adressée à une personne le jour de sa fête. C'est le plus souvent un madrigal ou une chanson. Le caractère de cette sorte de poésie est la délicatesse ou la gaieté. La fadeur en est le défaut le plus ordinaire, comme de toute espèce de louange.

Les anciens, en célébrant la fête de leurs amis, avaient un avantage que nous n'avons pas : ce jour était l'anniversaire de la naissance, et l'on sent bien que c'était un beau jour pour l'amour et pour l'amitié : au lieu que parmi nous c'est la fête du saint dont on porte le nom; et il est rare de trouver d'heureux rapports entre le saint et la personne. Cette relation fortuite, et souvent bizarre, n'a pas laissé de donner lieu, par sa singularité même, à des comparaisons et à des illusions ingénieuses et piquantes.

Les personnages les plus pittoresques sont communément les plus poétiques; et sous ces deux rapports Antoine et Madeleine sont ce que le calendrier a de mieux. Antoine, parmi les poëtes, a trouvé un Calot. Madeleine n'a pas trouvé un Lebrun. Elle était digne d'occuper la dévotion de Racine. L'imagination grotesque du père Lemoine a dénaturé ce tableau. La grâce et la noblesse

dont il était susceptible sont indiquées dans ce *bouquet* de M. de Voltaire à Mad. L. D. D. B.

Votre patrone, au milieu des apôtres,
Baisait les pieds à son divin époux :
Belle B., il eût baisé les vôtres ;
Et saint Jean même en eût été jaloux.

Mais dans un *bouquet* on n'est point assujetti à ces sortes de parallèles, et communément on se donne la liberté de louer la personne sans faire mention du saint. Voici, dans ce genre, un faible hommage offert aux grâces, aux talents et à la beauté.

Bouquet présenté à madame la C. de S. le jour de sainte Adélaïde :

Adélaïde
Paraît faite exprès pour charmer ;
Et mieux que le galant Ovide,
Ses yeux enseignent l'art d'aimer
Adélaïde.

D'Adélaïde
Ah ! que l'empire semble doux !
Qu'on me donne un nouvel Alcide,
Je gage qu'il file aux genoux
D'Adélaïde.

D'Adélaïde
Fuyez le dangereux accueil :
Tous les enchantements d'Armide
Sont moins à craindre qu'un coup d'œil
D'Adélaïde.

Qu'Adélaïde
Met d'âme et de goût dans son chant !
Aux accents de sa voix timide,
Chacun dit : Rien n'est si touchant
Qu'Adélaïde.

D'Adélaïde
Quand l'Amour eut formé les traits,

Ma foi, dit-il, la cour de Gnide
N'a rien de pareil aux attraits
D'Adélaïde.

Adélaïde,
Lui dit-il, ne nous quittons pas !
Je suis aveugle, sois mon guide :
Je suivrai partout pas à pas,
Adélaïde.

BRILLANT. Il dit de l'esprit, de l'imagination, du coloris, de la pensée. On dit d'un esprit fécond en saillies, en traits ingénieux, dont la justesse et la nouveauté nous éblouit, qu'il est *brillant*. Le *brillant* de l'imagination consiste dans une foule d'images vives et imprévues, qui se succèdent avec l'éclat et la rapidité des éclairs. Leur abondance et leur variété font le *brillant* du coloris. Des idées qui jouent ensemble avec justesse et avec grâce, dont les rapports sont vivement saisis et vivement exprimés, font le *brillant* de la pensée. Le style est *brillant* par la vivacité des pensées, des images, des tours et des expressions. Le style d'Ovide, celui de l'Arioste est *brillant*. Dans Homère, l'allégorie de la ceinture de Vénus est une peinture *brillante*. J'ai cité ailleurs la description de la beauté du paon, dans la nouvelle *Histoire Naturelle*. La peinture du même oiseau, quoique moins détaillée dans les *Fables* de la Fontaine, n'est pas moins éblouissante, lorsque Junon lui dit :

Est-ce à toi d'envier la voix du rossignol,
Toi que l'on voit porter à l'entour de ton col
Un arc-en-ciel nué de cent sortes de soies,
Qui te panades, qui déploies
Une si riche queue, et qui semble à nos yeux
La boutique d'un lapidaire ?
Est-il quelque oiseau sous les cieux
Plus que toi capable de plaire ?

Brillant ne se dit guère que des sujets gracieux ou enjoués. Dans les sujets sérieux et sublimes, le style est riche, éclatant.

BRUNETTE. On donne ce nom à une espèce de chanson, dont l'air est facile et simple, et le style galant et naturel, quelquefois tendre, et souvent enjoué. On les appelle ainsi parce qu'il est arrivé souvent que, dans ces chansons, le poëte, s'adressant à une jeune fille, lui a donné le nom de *brunette*, petite brune.

Brunette, mes amours,
Languirai-je toujours?

Un vrai modèle dans ce genre est cette chanson de Dufresny:

Philis, plus avare que tendre,
Ne gagnant rien à refuser,
Un jour exigea de Silvandre
Trente moutons pour un baiser.

Le lendemain nouvelle affaire :
Pour le berger le troc fut bon,
Car il obtint de la bergère
Trente baisers pour un mouton.

Le lendemain, Philis, plus tendre,
Tremblant de se voir refuser,
Fut trop heureuse de lui rendre
Trente moutons pour un baiser.

Le lendemain, Philis, peu sage,
Aurait donné moutons et chien
Pour un baiser que le volage
A Lisette donna pour rien.

BURLESQUE. Genre de style ou de poésie qui travestit les choses les plus nobles et les plus sérieuses en plaisanteries bouffonnes.

Ceux qui se sont élevés sérieusement contre le *burlesque* ont perdu leur peine à prouver ce que le monde savait. Les écrivains mêmes qui se sont égayés dans ce genre ne doutaient pas qu'il ne fût contraire au bon sens et au bon goût. Mais ne serait-on pas

ridicule de représenter à un homme qui se déguise grotesquement pour aller au bal, que cet habit n'est pas à la mode? Assurément l'auteur du *Roman comique* savait bien ce qu'il faisait en travestissant l'*Énéide*. Mais il y a de bons et de mauvais bouffons : et sous l'enveloppe du *burlesque* il peut se cacher souvent beaucoup de philosophie et d'esprit. Le but moral de ce genre d'écrit est de faire voir que tous les objets ont deux faces; de déconcerter la vanité humaine, en présentant les plus grandes choses et les plus sérieuses d'un côté ridicule et bas; et en prouvant à l'opinion qu'elle tient souvent à des formes. De ce contraste du grand au petit, continuellement opposés l'un à l'autre, naît pour les âmes susceptibles de l'impression du ridicule, un mouvement de surprise et de joie si vif, si soudain, si rapide, qu'il arrive souvent à l'homme le plus mélancolique d'en rire tout seul aux éclats; et c'est quelquefois l'homme du monde qui a le plus de sens et de goût, mais à qui la folie et la gaieté du poëte font oublier pour un moment le sérieux des bienséances. La preuve que cette secousse que le *burlesque* donne à l'âme vient du contraste inattendu dont elle est fortement frappée, c'est que mieux on connaît Virgile et mieux on en sent les beautés, plus on s'amuse à le voir travesti par l'imagination plaisante et folle de Scarron.

L'*Énéide travestie* n'est autre chose qu'une mascarade, comme Scarron le dit lui-même; et cette mascarade n'est pas aussi grotesque qu'on le pense communément. Ce sont des dieux et des héros déguisés en bourgeois de Paris, mais tous avec leur propre caractère, dont Scarron a saisi le côté ridicule avec beaucoup de justesse et d'esprit. C'est ainsi que de Jupiter il a fait un bon homme; de Junon, une commère acariâtre; de Vénus, une mère complaisante et facile; d'Énée, un dévot larmoyant, un peu timide et un peu niais; de Didon, une veuve ennuyée de l'être; d'Anchise, un vieux bavard; de Chalcas, un vieux fourbe; de la Sibylle, une devineresse, *une diseuse de logogryphes;* et de l'oracle d'Apollon, *un faiseur de rébus picards*. Quant au personnage qu'il a pris lui-même, c'est celui d'un conteur naïf et ignorant, qui confond les temps et les mœurs, et qui fait parler tout son monde comme on parle dans son quartier. Tel est

ce genre de comique; et si l'on veut en avoir une idée plus juste, on peut le voir dans cette réponse de Jupiter aux plaintes de Vénus.

Ce dieu donc, des dieux le plus sage,
Se radoucissant le visage,
Et la prenant sous le menton,
Lui dit : Bon dieu ! que dirait-on
Si l'on vous voyait ainsi faire?
N'avez-vous point honte de braire
Ainsi que la mère d'un veau?
Ah ! vraiment cela n'est pas beau.
Ne pleurez plus la Cythérée,
Et tenez pour chose assurée
Tout ce qu'a prédit le destin
D'Énée et du pays latin.

Ce comique, qui naît du contraste du langage et de la personne, a souvent, il faut l'avouer, le défaut d'être grossier et bas; mais quelquefois il a de la finesse, et, par exemple, dans ce dialogue de Vénus avec son fils Énée, après qu'il lui a dit :

Vous sentez la dame divine,
J'en jurerais sur votre mine :

quel est l'homme de goût qui ne sourirait point en voyant Vénus faire l'Agnès, et le héros troyen transformé en Nicaise?

Je ne suis pas, en vérité,
D'une si haute qualité,
Dit Vénus, mais votre servante.
Ah ! vous êtes trop obligeante,
Ce dit-il, et j'en suis confus.
Et moi, si jamais je la fus,
Ce dit-elle. Et lui de sourire,
Disant : Cela vous plaît à dire;
Puis sa tête désaffubla.
Ses deux jarrets elle doubla
Pour lui faire la révérence.
Il fit une circonférence
Du pied gauche à l'entour du droit,
Et cela d'un air tant adroit,

Ce pauvre fugitif de Troie,
Que sa mère en pleura de joie.

La première entrevue d'Énée avec Didon est du même tour de plaisanterie.

La reine donc fut étonnée
De l'apparition d'Énée,
Et lui dit, parlant un peu gras,
L'ayant pris par le bout du bras,
(C'est par la main que je veux dire) :
Comment vous portez-vous, beau sire ?
Moi, lui dit-il, je n'en sais rien :
Si vous êtes bien, je suis bien ;
Et j'ai pour le moins la migraine,
S'il faut que vous soyez mal-saine.
Vous vous portez bien, dieu merci ;
Je me porte donc bien aussi.

Scarron est diffus par négligence ; il est ce qu'on appelle *polisson* par gaieté ; il a porté trop loin la licence de son humeur, le *genio indulgere ;* mais qu'on ne s'étonne pas de m'entendre dire que c'était un des hommes de son temps qui avaient le plus de goût. Les critiques les plus fines de l'*Iliade* et de l'*Énéide* sont dans le *Virgile travesti*. Son génie me semble avoir quelque ressemblance avec celui de Marot, et si on les veut comparer l'un à l'autre, voici deux morceaux du même genre, où ils se rapprochent assez. Marot, prisonnier au châtelet, qu'il appelle *l'enfer*, passe par l'audience, et demande à son guide ce que c'est que tous ces gens-là. Son guide lui répond :

Je te fais assavoir
Que ce mordant, que l'on oyt si fort bruire,
De corps et biens veult son prochain détruire ;
Ce grand criart, qui tant la gueule tord,
Pour le grand gain tient du riche le tort...
Celui qui parle, illec, sans s'esclater,
Le juge assis veut corrompre et flatter...
Ami, voilà quelque peu des menées
Qui aux faubourgs d'enfer sont démenées
Par nos grands loups ravissants et famis,

Qui aiment plus cent sols que cent amis,
Et dont, pour vrai, le moindre et le plus neuf
Trouverait bien à tondre sur un œuf.

Ensuite il lui décrit la génération des procès.

En cetui parc, où ton regard épands,
Une manière il y a de serpents
Qui, de petits, viennent grands et felons,
Non pas volants, mais traînants et bien longs,
Et ne sont pas pourtant couleuvres froides,
Ne verds lézards, ne dragons forts et roides;
Ce sont serpents enflés, envenimés,
Mordants, maudits, ardents et animés,
Jetant un feu qu'à peine on peut éteindre,
Et, en piquant, dangereux à l'atteindre.
C'est la nature au serpent plein d'excès,
Qui par son nom est appelé Procès...
Celui qui tire ainsi hors sa languette
Détruira bref quelqu'un, s'il ne s'en guette;
Celui qui siffle et a les dents si drues
Mordra quelqu'un qui en courra les rues;
Et ce froid-là, qui lentement se traîne,
Par son venin a bien su mettre haine
Entre la mère et les mauvais enfants;
Car serpents froids sont les plus échauffants..
Tu dois savoir qu'issues sont ces bêtes
Du grand serpent Hydra, qui eut sept têtes,
Contre lequel Hercule combattait;
Et quand de lui une tête abattait,
Pour une morte en revenaient sept vives.
Ainsi est-il de ces bêtes noisives.

Écoutons à présent Scarron dans la description de l'enfer.

Ceux que pend à tort la justice
Par la cruauté du destin
(Qui n'est sans doute qu'un lutin,
Qui fait tout sans poids ni mesure,
Et sert ou nuit à l'aventure),
Font mille clameurs sans succès,
Pour faire revoir leur procès;

Ils parlent tous à tue-tête.
Minos, qui reçoit leur requête,
Président du parlement noir,
Ne fait que placets recevoir;
Et, ce qui fait crever de rire,
Comme il les reçoit les déchire.
Maint avocat porte-bonnet,
Qui trahit son client tout net
En procès ou en arbitrage,
Reçoit en ce lieu maint outrage:
On le fait ronger par des rats,
Ou l'on l'assomme à coups de sacs...
Tout auprès, de pauvres poëtes,
Qui rarement ont des manchettes,
Y récitent de pauvres vers:
On les regarde de travers,
Et personne ne les écoute;
Ce qui les fâche fort sans doute.

Il décrit ainsi le Tartare :

Flégéton, un fleuve de soufre,
Court alentour, creux comme un gouffre,
Et roule à grand bruit du brasier,
Au lieu de sable ou de gravier.
Une tour qui flanque la porte,
Si haute, ou le diable m'emporte,
Qu'elle atteint au plancher d'enfer,
Est toute d'airain et de fer.
Tisiphone en est la portière,
Carogne aussi superbe et fière
Que le portier d'un favori.
La vilaine n'a jamais ri....
Énéas eut l'âme étonnée
Du bruit de la troupe damnée....
Le grand et petit Châtelet
N'ont rien de funeste et de laid
Auprès de ce château terrible,
Aux gens de bien inaccessible:
Rhadamanthe, effroyable à voir,
En soutane de bougran noir,
Sur un siége de fer préside.

Onc ne fut juge plus rigide :
Les commissaires d'aujourd'hui
Sont des moutons auprès de lui,
Quoiqu'en matières criminelles
Nous ayons de doctes cervelles...
Ce juge criminel d'enfer,
Vrai cœur de bronze ou bien de fer,
En veut surtout aux chattemites,
Aux faux béats, aux hypocrites :
Quand il en attrape quelqu'un,
De leur chair il fait du petun ;
Et ce petun le déconstipe,
N'en aurait-il pris qu'une pipe.

On voit qu'en badinant, Scarron, ainsi que Marot, ne laisse pas de tancer les mœurs. C'est ainsi qu'en parcourant les supplices du Tartare, il dit :

Ceux qui haïssent leurs parents,
Les pères et mères tyrans ;
Les enfants qui battent leurs pères
Rencontrent là des belles-mères.
Belle-mère est un animal
Qui plus qu'un diable fait du mal...
Les mangeuses de patenôtres,
Toujours en effroi pour les autres,
Pour elles en tranquillité,
Qui médisent par charité,
Disant que c'est blâmer le vice,
Endurent là, pour tout supplice,
D'être sans cesse à marmoter,
Sans qu'aucun les puisse noter ;
Et ce tourment de n'être en vue
Mille fois pour une les tue.
Tous ceux qui, par ambition,
Professent la dévotion....
Sont condamnés, sans qu'on les voie,
De faire de leur peau courroie,
De plus à vivre en gens de bien,
Sans que personne en sache rien.

Le *burlesque* de ce ton-là doit plaire aux esprits même les

plus difficiles; et quant à celui qui, pour rendre les contrastes plus plaisants, va d'un extrême à l'autre, et du plus sublime au plus bas, cette secousse est un besoin peut-être pour des âmes froides et phlegmatiques. Nous ne sommes pas tous également sensibles au chatouillement du ridicule, et ceux à qui le plus léger suffit, ne doivent pas être étonnés qu'une sensibilité moins délicate y désire moins de finesse et plus de force. De là vient que les meilleurs esprits ont pu se partager à l'égard du *burlesque;* les uns, le trouver détestable, et les autres très-amusant.

Observons seulement que plus une nation sera légère et moins elle attachera d'importance aux formes que l'habitude et l'opinion auront fait prendre à ses idées, plus aisément elle se prêtera à cette espèce de badinage; et en cela l'orgueil n'entend pas aussi bien la plaisanterie que la vanité : il est jaloux de son opinion et chagrin lorsqu'on le détrompe. Aussi le *burlesque* sera-t-il toujours mieux reçu chez une nation vaine que chez une nation orgueilleuse. Mais chez aucun peuple éclairé il n'est à craindre que le *burlesque* devienne le goût dominant, et l'*insanire licet* sera toujours sans conséquence.

Au reste, quoi que l'on pense de ce genre, c'est peut-être celui de tous qui demande le plus de verve, de saillie, et d'originalité. Rien de plat, rien de froid, rien de forcé n'y est supportable, par la raison que de tous les personnages, le plus ennuyeux est celui d'un mauvais bouffon. Scarron était né ce qu'il est dans son *Virgile travesti.* Il voyait tout du côté plaisant. Il trouvait au moins aussi naturel, aussi vraisemblable, que ses héros eussent tenu le langage qu'il leur faisait tenir, que celui que leur prêtait Virgile. Les détails de ses descriptions et de ses portraits étaient pour lui des couleurs aussi vraies que celles du poëte héroïque. Parmi les *nipes* qu'Énée avait pu sauver du sac de Troie, son imagination trouvait

> La béquille de Priamus,
> Le livre de ses oremus,
> Un almanach fait par Cassandre,
> Où l'on ne pouvait rien comprendre.

Il disait, songeant à Didon :

C'était une grosse dondon,
Grasse, vigoureuse, bien saine,
Un peu camuse à l'africaine,
Mais agréable au dernier point.

En un mot, il voyait tout avec ses yeux, il écrivait avec son caractère, et comme aucun de ses imitateurs n'a eu cette humeur enjouée et bouffonne, aucun d'eux n'a eu son talent : il est unique dans son genre.

C.

CABALE. On appelle ainsi une espèce de milice que les amis ou les ennemis d'un poëte qui donne une pièce de théâtre vont lever dans les carrefours et dans les cafés de Paris, quelquefois même dans le monde, pour se répandre dans le parterre et dans les loges, et pour blâmer ou applaudir au gré de celui qui l'assemble. On peut juger des lumières d'un siècle par le plus ou le moins d'ascendant que la *cabale* amie ou ennemie a pris sur l'opinion publique, par l'espace de temps qu'elle a soutenu de mauvais ouvrages ou qu'elle en a déprimé de bons.

Le chef d'une *cabale* amie est communément un connaisseur, un amateur, qui veut être important, et n'est souvent que ridicule. Le chef de la *cabale* ennemie est presque toujours un envieux, lâche et bas, mais ardent et doué d'une éloquence populaire. Il parle avec facilité; il prononce, il décide, il tranche, il annonce avec impudence qu'il connaît ce qu'il n'a point vu; ou s'il ne peut médire de l'ouvrage, il déclame contre l'auteur, l'accuse d'orgueil, d'insolence, et le peint quelquefois des plus noires couleurs, afin de le rendre odieux. J'ai ouï parler, dans ma jeunesse, d'une scène qui peut donner l'idée de cette espèce de ligueurs. Dans un café que les gens de lettres fréquentaient alors, un de ces chefs de *cabale* se déchaînait contre le jeune auteur dont on allait jouer la pièce. L'un de ceux qui l'écoutaient lui demanda s'il connaissait ce jeune homme. Assurément, dit-il, je le connais, et je m'intéressais à lui; mais sa présomption opiniâtre me l'a fait abandonner; la pièce qu'il donne aujourd'hui il me l'a lue, je lui en ai montré les défauts; mais il est si plein de lui-même qu'il n'a rien voulu corriger. J'ai eu tort, lui dit le jeune homme auquel il répondait; mais, monsieur, ce n'est pas assez de connaître les gens, il faut les reconnaître.

Du reste, dans un siècle dont le goût est formé, ces *cabales*,

si effrayantes pour de jeunes poëtes, ne leur font du mal qu'un moment; jamais un bon ouvrage n'y a succombé; et c'est ce que doivent savoir ceux qui entrent dans la carrière pour n'être pas découragés.

. La *cabale* en faveur des talents médiocres ne leur est guère plus utile; elle les soutient quelques jours, mais ils retombent avec elle; et à la longue rien ne peut empêcher l'opinion publique d'être juste, et de marquer à chaque chose le degré d'admiration, d'estime, ou de mépris qui lui est dû.

Dans le même sens, mais plus étendu, on appelle *cabale*, dans le monde, à la cour, un parti bruyant et remuant, pour ou contre quelque personne ou quelque chose. L'intrigue est le mouvement que se donne l'ambitieux pour réussir par des moyens obscurs, honteux, ou indécents, dont l'honnête homme rougirait; la brigue est le parti obscur et peu nombreux que l'intrigant forme et suscite pour travailler en sa faveur; la ligue est un parti puissant, et qui agit à force ouverte; la *cabale* est une ligue moins étendue, et composée de gens méprisables par état ou par caractère. C'est le mot de dénigrement que l'on attache à un parti qu'on veut décrier, avilir. Rien de plus commode, par exemple, en parlant d'un homme qui a pour lui la voix publique et les vœux de la nation, que de dire qu'*il a une forte cabale*, et si autrefois on eût parlé comme aujourd'hui on aurait dit la *cabale* de Turenne, la *cabale* de Sully.

CANEVAS. Vers composés sur un air de musique, ou sur une symphonie. Nous en citerons, pour exemple et pour modèle, cette parodie inimitable d'un air de Lulli dans l'opéra d'*Alceste*.

Tout mortel doit ici paraître :
On ne doit naître
Que pour mourir.
De cent maux le trépas délivre ;
Qui cherche à vivre
Cherche à souffrir.
Venez tous sur nos sombres bords :
Le repos qu'on désire,

Ne tient son empire
Que dans le séjour des morts.
Chacun vient ici-bas prendre place;
Sans cesse on y passe,
Jamais on n'en sort.
C'est pour tous une loi nécessaire;
L'effort qu'on peut faire
N'est qu'un vain effort.
Est-on sage
De fuir ce passage?
C'est un orage
Qui mène au port.
Chacun vient ici-bas prendre place;
Sans cesse on y passe,
Jamais on n'en sort.
Tous les charmes,
Plaintes, cris, larmes,
Tout est sans armes
Contre la mort.
Chacun vient ici-bas prendre place;
Sans cesse on y passe,
Jamais on n'en sort.

Je ne crois pas que le mérite de la difficulté vaincue ait jamais été porté plus loin, ni que, dans une telle contrainte de la mesure et de la rime, il soit possible de conserver au langage plus d'aisance, de force et de précision.

CANTIQUE. C'est le nom que la poésie lyrique a pris dans les livres saints, à l'exception de celui des *Psaumes*. Le *cantique* était employé indifféremment à célébrer des événements heureux et mémorables, ou à déplorer des malheurs: il prenait tous les tons de l'ode; et il en est quelquefois le modèle le plus sublime ou le plus touchant.

En parlant de l'ode, on ne cesse de vanter Pindare, qu'on entend mal, et dont il ne reste presque rien de vraiment digne d'admiration. Horace est mieux connu et plus justement admiré. Mais quoique le style de ses odes soit le prodige de l'art d'écrire;

quoique, pour la variété du coloris, des tours, des mouvements, pour l'abondance des idées, comme pour la richesse et le choix de l'expression, ce soit peut-être des modèles antiques celui dont les modernes ont le moins approché, je crois voir le génie de l'ode, l'enthousiasme et l'inspiration, mieux marqués dans les *cantiques* de Moïse.

Le *Cantemus Domino*, après le passage de la mer Rouge, est l'expression la plus sublime des mouvements de reconnaissance et d'admiration d'un peuple qui, par un prodige, vient d'échapper au glaive de ses ennemis.

Un Dieu déployant sa puissance et faisant éclater sa gloire; les eaux de la mer assemblées par le souffle de sa colère, et tout à coup leur mouvement rompu, et l'onde rendue immobile; une route profonde ouverte au milieu des flots suspendus; les cris de fureur des Égyptiens poursuivant les Israélites, et leur insolence en contraste avec le sort qui les attendait [1]; les chars de Pharaon, ses guerriers, son armée, ensevelis sous la chute des eaux, couverts des vagues mugissantes, et tombant au fond de l'abîme [2]; Israël délivré, pour aller habiter la terre qui lui est promise; et déjà l'effroi répandu parmi les Philistins, parmi les rois d'Édom et de Moab, chez les peuples de Chanaan; tels sont les tableaux que présente ce beau *cantique*; et parmi ces tableaux les mouvements d'enthousiasme de tout un peuple qui s'écrie : *C'est là mon Dieu, et je lui rendrai gloire; c'est le Dieu de mes pères, et je l'exalterai. Ta main, Seigneur, a signalé sa force; ta main s'est étendue et a frappé mes ennemis. Les tiens sont dévorés comme un faisceau de chaume aride, d'un trait du feu de ta colère. Oh! qui est semblable à toi, Seigneur? Soit que tu fasses éclater ou ta grandeur ou ta puissance, que tu veuilles te rendre admirable ou terrible, qui osera s'égaler à toi?*

Le second *cantique* n'est pas du même genre; Moïse y parle seul; et l'époque en est remarquable. Ce fut lorsque Moïse eut

[1] *Dixit inimicus: Persequar et comprehendam... evaginabo gladium meum, interficiet eos manus mea. Flavit spiritus tuus, et operuit eos mare.*

[2] *Quasi lapis, quasi plumbum.*

appris de Dieu même que l'heure de sa mort approchait ; ce fut alors que, prêt à descendre au tombeau, il assembla le peuple, et du ton le plus élevé de l'inspiration : « Que les cieux m'écoutent parler, dit-il, et que la terre soit attentive à mes paroles. Dieu est la fidélité même. Exempt de toute iniquité, il est juste et droit par essence. » Alors, rappelant tout ce que Dieu avait fait en faveur de son peuple, il reprit : « Est-ce là le retour que tu dois à ton Dieu, peuple stupide et insensé ? Méconnais-tu en lui ton père ? N'est-ce pas lui qui te possède, lui qui t'a fait, lui qui t'a créé ? Rappelle-toi les jours antiques ; compte les générations passées : interroge tes pères, ils t'apprendront ce qu'il a fait pour toi; interroge tes aïeux, ils te l'attesteront. Le Seigneur a fait de son peuple une partie de lui-même : il l'a environné, il l'a instruit, il l'a conservé comme la prunelle de ses yeux. Semblable à l'aigle qui excite ses aiglons à prendre leur vol, et qui, volant sur eux lui-même, étend ses ailes, les reçoit sur son dos, les porte dans les airs ; le Seigneur a élevé et soutenu son peuple. Ce Dieu qui t'a fait, tu l'as abandonné, et tu as oublié ton créateur. Il a vu ton ingratitude, et il s'est livré à sa colère, et il a dit : J'assemblerai sur eux mon déluge de maux. Au dehors le glaive, au dedans la terreur en fera sa proie, sans épargner ni le jeune homme, ni la jeune vierge, ni le vieillard, ni l'enfant à la mamelle. Il a dit : Où sont-ils ? Je veux les effacer de la mémoire des hommes. Mais je diffère, pour ne pas donner ce triomphe à leurs ennemis, de peur qu'ils ne s'enorgueillissent et qu'ils ne disent : C'est la force de notre bras, et non pas le Seigneur, qui a fait toutes ces choses. C'est à moi seul qu'appartient la vengeance, et je l'exercerai quand il en sera temps. *Hæccine reddis Domino, popule stulte et insipiens? Numquid non ipse est pater tuus, qui possedit te, et fecit et creavit te? Memento dierum antiquorum; cogita generationes singulas; interroga patrem tuum, et annuntiabit tibi; majores tuos, et dicent tibi... Pars Domini populus ejus... Circumduxit eum, et docuit, et custodivit quasi pupillam oculi sui. Sicut aquila provocans ad volandum pullos suos, et super eos volitans, expandit alas suas et assumpsit eum, atque portavit in humeris suis... Deum qui te genuit dereliquisti, et oblitus es Domini creatoris tui! Vi-*

dit Dominus, et ad iracundiam concitatus est. Et ait... Congregabo super eos mala... foris vastabit eos gladius, et intus pavor, juvenem simul ac virginem, lactantem cum homine sene. Dixit : Ubinam sunt ? Cessare faciam ex hominibus memoriam eorum. Sed propter iram inimicorum distuli ; ne forte superbirent hostes eorum, et dicerent : Manus nostra excelsa, et non Dominus, fecit hæc omnia... Mea est ultio, et ego retribuam in tempore.

On voit par cet extrait qu'une éloquence véhémente est le caractère de ce *cantique*. Celui de David sur la mort de Saül et de Jonathas est d'un style bien différent. J'en vais rappeler quelques traits : *Inclyti, Israël, super montes tuos interfecti sunt quomodo ceciderunt fortes? Nolite annuntiare in Geth... ne forte lætentur filiæ Philisthim... Montes Gelboë, nec ros, nec pluvia veniant super vos... quia ibi abjectus est clypeus fortium... Saül et Jonathas, amabiles et decori, in vita sua, in morte quoque non sunt divisi : aquilis velociores, leonibus fortiores. Filiæ Israël, super Saül flete... Doleo super te, frater mi, Jonatha, decore nimis et amabilis super amorem mulierum : sicut mater unicum amat filium suum, ita ego te diligebam* [1]. Depuis David jusqu'à Michel Montaigne, je ne crois pas que jamais l'amitié se soit exprimée plus tendrement.

Tout le monde connaît le *cantique* d'Ézéchias par l'imitation embellie que Rousseau en a donnée. Mais le *cantique* de Salomon, encore plus célèbre, considéré, non comme un ouvrage mystérieux, mais comme un morceau de poésie, ne me semble pas mériter toute sa réputation. On y voit quelques traits d'un sentiment assez naïf, et des images assez douces : *Fasciculus myrrhæ dilectus meus mihi ; inter ubera mea commorabitur...*

[1] « C'est sur tes montagnes, ô Israël, qu'ont péri ces hommes vaillants. Comment les forts sont-ils tombés ? N'allez pas l'annoncer à Geth ; ne donnez pas aux filles des Philistins cette cruelle joie. O montagne de Gelboë, que jamais sur toi ne descendent ni la pluie, ni la rosée ! C'est là que gît sur la poussière le bouclier des hommes vaillants : Saül et Jonathas, aimables et beaux l'un et l'autre ; unis durant leur vie, la mort ne les a point séparés : plus rapides que les aigles, plus forts que les lions. Filles d'Israël, pleurez Saül ; et moi je pleurerai sur toi, ô mon frère, mon cher Jonathas, plus beau, plus aimable à mes yeux, qu'aux yeux de leurs amantes ne peuvent l'être des amants ! Comme une mère aime son fils unique, c'est ainsi que je t'aimais. »

Ecce tu pulcher es, dilecte mi, et decorus : lectulus noster floridus. — Sicut lilium inter spinas, sic amica mea inter filias. — Sicut malus inter ligna sylvarum, sic dilectus meus inter filios. Sub umbra illius quem desideraveram sedi ; et fructus ejus dulcis gutturi meo... Fulcite me floribus... quia amore langueo. Leva ejus sub capite meo, et dextera illius amplexabitur me... Vox dilecti mei. Ecce iste venit saliens in montibus, transiliens colles... En dilectus meus loquitur mihi : Surge, propera, amica mea, columba mea, formosa mea, et veni... Sonet vox tua in auribus meis ; vox enim tua dulcis, et facies tua decora... Dilectus meus mihi, et ego illi... In lectulo meo per noctes quæsivi quem diligit anima mea ; quæsivi illum, et non inveni [1].

Cela est simple et naturel ; mais cela est noyé dans une multitude de comparaisons sans justesse, et de détails sans agrément ; et que ce fût l'épithalame, le chant nuptial de Salomon, je n'y vois nulle vraisemblance.

Est-il possible d'imaginer que Salomon eût fait dire à sa jeune épouse qu'elle courait les rues toute la nuit pour le chercher ; qu'elle avait rencontré la sentinelle, et qu'elle lui avait demandé si elle n'avait pas vu son amant ? *Surgam et circuibo civitatem ; per vicos et plateas quæram quem diligit anima mea. Quæsivi illum, et non inveni. Invenerunt me vigiles qui custodiunt civitatem. Num quem diligit anima mea vidistis ?*

L'épouse de Salomon aurait-elle dit que ses frères l'avaient battue et lui avaient fait garder les vignes ? Salomon lui-même au-

[1] « Mon bien-aimé est pour moi comme un faisceau de myrrhe. Il se reposera sur mon sein. Viens, mon bien-aimé : tu es la grâce et la beauté même ; notre lit est semé de fleurs. — Comme le lys au milieu des épines, ma bien-aimée s'élève entre ses jeunes compagnes. — Comme le pommier au milieu des bois, on distingue mon bien-aimé entre les hommes de son âge. Je me suis reposée à l'ombre de celui que je désirais ; et ses fruits ont été délicieux pour moi. Posez-moi sur un lit de fleurs ; car je me sens languir d'amour. Sa main gauche soulèvera ma tête, et sa droite m'embrassera. C'est la voix de mon bien-aimé. Le voilà qui vient bondissant sur les monts, franchissant les collines. Je l'entends qui me dit : Lève-toi, viens, ma bien-aimée, ma colombe, ma toute belle... Ah ! que ta voix se fasse donc entendre à mon oreille ; car ta voix a autant de douceur que ton visage a de beauté. Mon bien-aimé fait mes délices, et je fais ses plaisirs. — Toutes les nuits, en soupirant, j'ai cherché dans mon lit celui que chérit tant mon âme, je l'ai cherché, et ne l'ai point trouvé. »

rait-il demandé qu'on lui prît les petits renards qui gâtaient les vignes, parce que sa vigne était en fleur ? etc., etc. Ou ce livre a un sens mystérieux, ou il n'en a aucun pour nous ; et si ce n'est qu'une pastorale, il est bien évident qu'elle n'est pas de Salomon.

CATASTROPHE. On n'attache plus à ce mot que l'idée d'un événement funeste. On ne dirait pas la *catastrophe* de *Bérénice*, ou de *Cinna*. Avant Corneille on n'osait pas donner le nom de *tragédie* à une pièce dont le dénoûment n'avait rien de sanglant, et Aristote pensait de même, lorsqu'il semblait vouloir interdire à la tragédie les dénoûments heureux. On va voir cependant qu'il ne tenait pas constamment à cette doctrine.

« Ce qui se passe entre ennemis ou indifférents, disait-il, n'est pas digne de la tragédie ; c'est lorsqu'un ami tue ou va tuer son ami, un fils son père, une mère son fils, un fils sa mère, etc., que l'action est vraiment tragique. Or il peut arriver que le crime se consomme, ou ne se consomme pas ; qu'il soit commis aveuglément, ou avec connaissance. » Et il tirait de là quatre sortes de fables : celle où le crime est commis de propos délibéré ; celle où le crime n'est reconnu qu'après qu'il est commis ; celle où la connaissance du crime empêche tout à coup qu'il ne soit consommé ; et celle où, résolu à commettre le crime avec connaissance, on est retenu par ses remords, ou par quelque nouvel incident. Aristote rejetait absolument celle-ci, et donnait la préférence à celle où le crime qu'on allait commettre aveuglément est reconnu sur le point d'être exécuté, comme dans *Mérope*.

C'était donc ici une heureuse révolution qui lui semblait préférable. Mais ailleurs c'est un dénoûment funeste qu'il demande, sans quoi, dit-il, l'action n'est point tragique ; et c'est là qu'il est conséquent, car il voulait un spectacle propre à rendre les hommes moins sensibles à des événements dont la douleur ne change pas le cours ; et c'était là bien réellement à quoi tendait l'ancienne tragédie. Son objet moral n'était pas de modérer en nous les passions actives, mais d'habituer l'âme aux impressions de la terreur et de la pitié, de l'en charger comme

d'un poids qui exerçât ses forces, et lui fît paraître plus léger le poids de ses propres malheurs. Or ceci ne pouvait être l'effet d'une affliction passagère, qui, causée par les incidents de la fable, se serait apaisée au dénoûment. Si l'acteur intéressant finissait par être heureux, si le spectateur se retirait tranquille et consolé, l'exemple était sans fruit. Il fallait que chacun s'en allât frappé de ces idées : « L'homme est né pour souffrir, il doit s'y attendre et s'y résoudre. » Sans donc s'occuper de l'émotion que nous cause le progrès des événements, Aristote s'attache à celle que le spectacle laisse dans nos âmes; c'est par-là, dit-il, que la tragédie purge la crainte, la pitié, et toutes les passions semblables, c'est-à-dire toutes les affections douloureuses qui nous viennent du dehors.

Il est certain que cet objet du spectacle tragique n'est jamais mieux rempli que lorsque l'innocent succombe; mais, d'un autre côté, l'exemple en est encourageant pour le crime, et dangereux pour la faiblesse. C'est pour cela que Socrate et Platon reprochaient à la tragédie d'aller contre la loi, qui veut que les bons soient récompensés et que les méchants soient punis.

Pour éluder la difficulté, Aristote a exigé dans le personnage malheureux et intéressant un certain mélange de vices et de vertus: mais quels étaient les vices d'Œdipe, de Jocaste, de Méléagre? Il a fallu imaginer des fautes involontaires; solution qui n'en est pas une, mais qui donnait un air d'équité aux décrets de la destinée, et qui adoucissait, du moins en idée, la dureté d'un spectacle où l'on entendait gémir sans cesse les victimes de ses décrets.

La vérité simple est que la tragédie ancienne n'avait d'autre but moral que la crainte des dieux, la patience, et l'abandon de soi-même aux ordres de la destinée. Or tout cela résulte pleinement d'une *catastrophe* heureuse pour les méchants, et malheureuse pour les bons. Après cela, quelle était pour les mœurs la conséquence de l'opinion que donnaient aux peuples ces exemples d'une destinée inévitable, ou d'une volonté suprême également injuste et irrésistible? C'est de quoi les poëtes s'inquiétaient assez peu, et ce qu'ils laissaient à discuter aux philosophes qui voudraient, bien ou mal, concilier la morale avec la poésie.

Cependant la preuve que les poëtes grecs ne s'étaient pas fait une loi de terminer la tragédie par le malheur du personnage intéressant, c'est l'exemple des *Euménides* d'Eschyle, du *Philoctète* de Sophocle, de l'*Oreste* d'Euripide et de l'*Iphigénie en Tauride* du même poëte, dont le dénoûment est heureux.

Dans le système de la tragédie moderne, il est bien plus aisé d'accorder la fin morale avec la fin poétique; et les *catastrophes* funestes y trouvent naturellement leur place, leur cause, et leur moralité dans les effets des passions. *Voyez* TRAGÉDIE.

CÉSURE. Dans la poésie ancienne, on appelle ainsi une espèce de suspension, placée après le second pied de certains vers, comme l'asclépiade, le pentamètre, l'hexamètre; et marqué par une syllabe qui, à la fin du mot, se détache du pied qui la précède pour faire seule un demi-pied, suivi d'un silence qui achève la mesure; ou pour se joindre, sans aucune pause, à une ou deux syllabes du mot suivant, et former un pied avec elles.

Il semble que dans le premier cas le silence qui achève la mesure demanderait un sens suspendu, et cependant on ne voit pas que les poëtes se soient fait une loi de suspendre le sens à la *césure*.

Odi profanum vulgus, et arceo.
. . . . . .
Districtus ensis cui super impia
Cervice pendet, etc.
. . . . . .
Tu, quum parentis regna per arduum
Cohors gigantum scanderet impia. (HORAT.)

Dans le premier de ces exemples, le sens n'est suspendu qu'au milieu du troisième pied; dans le second exemple, il n'y a de repos qu'à la *césure* du vers suivant; dans le troisième, il y a deux vers de suite sans aucun repos : rien de plus ordinaire dans les odes *d'Horace*.

Dans le second cas, c'est-à-dire lorsque la *césure* ne suppose aucun silence après elle pour achever la mesure, et qu'elle se joint

immédiatement aux premières syllabes du mot suivant, les poëtes ont encore moins pensé à y ménager un repos. Virgile, au contraire, a eu grand soin de varier les repos du sens; c'est l'un des charmes de son style, et parmi ses vers les plus harmonieux, on n'en trouve quelquefois pas un qui se repose à la *césure*.

Qualis populea mœrens Philomela sub umbra
Amissos queritur fœtus, quos durus arator
Observans, nido implumes detraxit; at illa
Flet noctem, ramoque sedens miserabile carmen
Integrat, et mœstis late loca questibus implet.

Il en est du vers saphique et du vers élégiaque comme de l'asclépiade et de l'hexamètre;

Latius regnes, avidum domando
Spiritum, quam si Lybiam remotis
Gadibus jungas, etc. (HORAT.)

On voit dans le premier et dans le troisième vers la *césure* ou syllabe en suspens après le second pied, suivie d'un repos; mais dans le second vers le repos se trouve placé au milieu du second pied, et nullement après la *césure*.

Il en est de même des vers élégiaques ou pentamètres.

Arma gravi numero, violentaque bella parabam
Edere, materia conveniente modis.
Par erat inferior versus : risisse Cupido
Dicitur, atque unum surripuisse pedem. (OVID.)

On voit ici le repos placé après les dactyles *edere*, *dicitur*, et il n'y en a point après la *césure*.

Ainsi, soit que la *césure* du vers reste isolée, comme dans l'asclépiade, soit qu'elle s'unisse aux premières syllabes du mot suivant, comme dans l'hexamètre, les poëtes latins ont également négligé d'y suspendre le sens et d'y ménager un repos. A quoi servait donc la *césure?*

Pour rendre raison de la *césure* de l'hexamètre, on a dit que sans cela il arriverait souvent que la fin d'un vers et le commencement de l'autre formeraient un vers de la même espèce, et qu'afin d'éviter cette confusion il fallait que les vers fussent

coupés au dixième temps, c'est-à-dire au milieu et non pas à la fin d'un pied. Mais la véritable raison, ce me semble, est que la chute du second pied, s'il tombait sur la fin d'un mot, romprait trop brusquement le rhythme, qui, soutenu par la *césure*, ou le demi-pied suspendu, en devient plus majestueux.

CHAIRE (ÉLOQUENCE DE LA). Chez les anciens, l'éloquence n'entrait point dans les fonctions du sacerdoce : et ce qui répondait le plus au genre de l'éloquence de la *chaire*, c'étaient les leçons des philosophes, les déclamations des sophistes, et les harangues des rhéteurs. Ceux-ci distinguaient deux genres d'éloquence, l'*indéfini* ou celui des questions, et le *fini* ou celui des causes. La question était générale, la cause était particulière. L'une tendait à établir une opinion, une maxime, une vérité de spéculation : et l'autre, à constater un fait, ou à déterminer sa qualité morale ; à décider si une chose avait été, si elle était, si elle serait ; s'il était juste, honnête, utile, possible, vraisemblable ou non, qu'elle fût, ou qu'elle eût été, de telle ou de telle façon.

Or dans des républiques, où non-seulement le salut des citoyens, mais celui de l'État, se trouvait tous les jours entre les mains de l'éloquence, les causes personnelles et la cause commune étaient d'un si grand intérêt, qu'on regardait comme un parleur oiseux celui qui s'amusait à des thèses spéculatives, sans objet réel et présent. Isocrate, que sa timide modestie avait éloigné des affaires, mit cette éloquence à la mode; et lorsque, dans la Grèce, la liberté fut descendue de la tribune avec Démosthène, et l'eut suivi dans le tombeau, les sophistes reprirent le genre d'Isocrate. Ils employèrent un talent, désormais destitué de fonctions publiques, à déclamer sur des sujets vagues, les uns avec la bonne foi, le zèle, et le courage de la vertu; les autres, et le plus grand nombre, avec la vanité du bel-esprit, qui cherchait à briller par un style fleuri, par des opinions singulières, et par les fausses lueurs de ces raisonnements subtils et captieux qui en ont pris le nom de *sophismes*.

A Rome, l'éloquence dégénéra de même en déclamations fri-

voles, dès que le tableau des proscriptions et la langue de Cicéron percée par Antoine avertirent tout homme éloquent, ou de flatter, ou de se taire, ou de ne dire, comme il convient sous les tyrans, que des choses vagues et vaines.

Jusque-là, ce genre d'éloquence philosophique avait paru si peu important, que les rhéteurs eux-mêmes dédaignaient d'en parler expressément dans leurs leçons [1].

Mais cette éloquence, qu'on négligeait, tandis qu'elle était isolée et vague, on en faisait le plus grand cas lorsqu'elle entrait dans la composition des plaidoyers et des harangues : car toute cause particulière tient à une question générale, d'où elle est extraite ou déduite ; et c'était surtout à ce principe général que Cicéron recommandait à l'orateur de s'attacher, soit pour agrandir son sujet, soit pour dominer sur la cause [2]. *Voyez* RHÉTORIQUE.

L'éloquence de la tribune et du barreau était donc composée, et de celle qui est devenue l'éloquence des plaidoyers, et de celle qui est devenue l'éloquence de la *chaire*. Politique, morale, religion, tout fut de son domaine. Les philosophes disputaient, dans un langage subtilement obscur, de toutes les choses de la vie [3]. L'orateur en parlait avec chaleur, avec clarté, avec force, avec abondance [4]. Ajoutez à cela le droit de parler en public de la politique, de la législation, de l'administration de l'État, de tous ses intérêts et au dedans et au dehors [5] ; car sa

[1] *Dividunt enim totam rem in duas partes, in causæ controversiam, et quæstionis... De causa præcepta dant; de altera parte dicendi mirum silentium est.* (CIC. de Orat. l. II.)

[2] *Ornatissimæ sunt orationes eæ quæ latissime vagantur, et a privata ac singulari controversia se ad universi generis vim explicandam conferunt et convertunt.* (De Orat. l. III.)

[3] *De rebus bonis et malis, expetendis aut fugiendis, honestis aut turpibus, utilibus aut inutilibus, de virtute, de justitia, de continentia, de prudentia, de magnitudine animi, de liberalitate, de pietate, de amicitia, de fide, de officio, de cæteris virtutibus contrariisque vitiis.* (De Orat. l. III.)

[4] *Quis cohortari ad virtutem ardentius, quis a vitiis acrius revocare, quis vituperare improbos vehementius, quis laudare bonos ornatius, quis cupiditatem vehementius frangere accusando potest? Quis mœrorem levare mitius consolando?* (De Orat. l. III.)

[5] *De republica, de imperio, de re militari, de disciplina civitatis, de hominum moribus.* (De Orat. l. III.)

police s'exerçait même sur les mœurs personnelles : vous aurez une idée de l'orateur grec et romain. *Voyez* ORATEUR.

Ce qui nous reste de l'éloquence politique de ces temps-là s'est réfugié dans les États républicains. Quant à l'éloquence morale, la religion lui a élevé, non pas une tribune, mais un trône; et ce trône est la *chaire*.

Pour se faire une idée du ministère qu'elle y exerce, il faut se figurer dans un temple, au pied des autels, sous les yeux de Dieu même, et en présence de tout un peuple, une lice ouverte, où l'éloquence, aux prises avec les passions, les vices, les faiblesses, les erreurs de l'humanité, les provoque les unes après les autres, quelquefois toutes ensemble, les attaque, les combat, les terrasse avec les armes de la foi, du sentiment, et de la raison.

L'homme qui parle est l'envoyé du ciel; et, par la sainteté de son caractère, il semble porter sur le front le nom du Dieu dont il est le ministre. La cause qu'il défend est celle de la vérité et de la vertu; ses titres sont les droits de l'homme, la loi de la nature empreinte dans tous les cœurs, et la loi révélée, écrite et consignée dans le dépôt des livres saints : les intérêts qu'il agite sont ceux du ciel et de la terre, du temps et de l'éternité; enfin les clients qu'il rassemble autour de lui, et comme sous ses ailes, sont la nature, dont il défend les droits; l'humanité, dont il venge l'injure; la faiblesse, dont il protége le repos et la sûreté; l'innocence, à laquelle il prête une voix suppliante pour désarmer la calomnie, ou des accents terribles pour l'effrayer; l'enfance abandonnée, pour qui, dans l'auditoire, il cherche des cœurs paternels; la vieillesse souffrante, l'indigence timide, la grande famille de Jésus-Christ, les malheureux, en faveur desquels il émeut les entrailles du riche et du puissant. Tel est le fidèle tableau du plaidoyer évangélique.

Si un semblable ministère est bien rempli, c'est une des plus belles institutions dont l'humanité soit redevable à la religion chrétienne. Mais pour le remplir dignement, il faut que l'orateur pense qu'il a pour juges Dieu et les hommes; Dieu, pour ne pas trahir sa cause, ou par de frivoles égards, ou par de lâches complaisances; les hommes, pour s'accommoder à la faiblesse de leur entendement, lorsqu'il vient les instruire; à la trempe

de leur esprit, lorsqu'il veut les persuader; et au naturel de leur âme, lorsqu'il cherche à les émouvoir. Ainsi son éloquence doit être divine par la sublimité de ses motifs, et humaine par ses moyens.

C'est du côté humain qu'elle est un art, et un art peut-être aussi difficile que l'éloquence de la tribune et du barreau.

Je ne sais, dit Cicéron, si de tous les travaux des humains, le plus grand n'est pas celui de l'orateur dans les causes contentieuses, où l'opinion des ignorants sur la force de votre éloquence tient à l'événement et dépend du succès, où vous avez présent un adversaire qu'il faut repousser et frapper; où celui qui va décider du sort de l'affaire est souvent aliéné contre vous, ami de la partie adverse, ennemi de la vôtre; où il s'agit de l'instruire, de le détromper, de le modérer, ou de l'exciter; où, de toute manière propre à la cause et convenable au temps, il faut le gouverner par la parole, le ramener de la bienveillance à la haine, de la haine à la bienveillance; et comme avec une machine qui le pousse tantôt vers la sévérité, tantôt vers la clémence, tantôt vers la tristesse, et tantôt vers la joie, le remuer, l'entraîner malgré lui [1].

Or l'orateur, en *chaire*, trouve comme au barreau un auditoire difficile et injuste; et non-seulement dans ses juges des hommes prévenus d'opinions, de sentiments, de passions opposées à ses maximes, mais dans ces mêmes juges des parties intéressées, qu'il faut réduire à prononcer contre les affections les plus intimes de leur âme, contre leurs penchants les plus chers.

Son éloquence aura donc à donner à ses pensées au moins au-

[1] *In causarum contentionibus, magnum est quoddam, atque haud sciam an de humanis operibus longe maximum, in quibus vis oratoris plerumque ab imperitis exitu et victoria judicatur : ubi adest armatus adversarius, qui sit et feriendus et repellendus : ubi sæpe is qui rei dominus futurus est, alienus atque iratus, aut etiam amicus adversario et inimicus tibi est? quum aut docendus is est, aut dedocendus, aut reprimendus, aut incitandus, aut omni ratione, ad tempus, ad causam, oratione moderandus : in quo sæpe benevolentia ad odium, odium autem ad benevolentiam deducendum est : qui tanquam machinatione aliqua, tum ad severitatem, tum ad remissionem animi, tum ad tristitiam, tum ad lætitiam est contorquendus.* (Cic. de Orat. l. II.)

tant de force, et à ses paroles au moins autant de poids que l'éloquence du barreau. *Omnium sententiarum gravitate, omnium verborum ponderibus est utendum.* (CIC.) Encore n'a-t-elle pas toutes les mêmes armes que cette éloquence profane. Elle peut bien employer, comme elle, une action variée et véhémente, pleine de chaleur, d'enthousiasme, de sensibilité, de naturel et de candeur[1] : mais d'opposer le vice au vice, les passions aux passions; d'intéresser, de faire agir en sa faveur la vanité, l'orgueil, l'ambition, l'envie, ou la colère, ou la vengeance, c'est ce qui n'est pas digne d'elle. Tous ses moyens doivent être innocents, et tous ses motifs vertueux : les uns surnaturels, dans les rapports de l'homme à Dieu; les autres plus humains, dans les rapports de l'homme à l'homme, et dans ses retours sur lui-même; mais ceux-ci toujours épurés.

Un petit nombre de vérités, effrayantes pour les méchants et consolantes pour les bons : un Dieu juste, à qui tout est présent, et qui punit et récompense; le passage d'une âme immortelle de la vie à l'éternité; l'instant de ce passage, aussi imprévu qu'inévitable; la solitude de cette âme, après la mort, devant son juge, et le bien et le mal qu'elle aura faits, mis dans une exacte balance; la révélation solennelle de la conscience de tous les hommes, au jugement universel; un abîme de peine destiné aux coupables; une source intarissable de félicité réservée aux justes dans le sein de Dieu même; un monde qui trompe et qui passe; le temps qui roule au sein de l'éternité immobile; la vie et tous ses biens emportés, comme des atomes, dans ce tourbillon dévorant; les générations humaines successivement englouties dans cet immense océan de l'éternité; et Dieu qui reste, et qui les attend : voilà les grands leviers de l'éloquence évangélique.

Elle a quelques passions à remuer; la crainte, pour troubler la sécurité des méchants; la commisération, pour émouvoir l'homme sensible en faveur de ses frères; l'indignation, pour repousser l'exemple d'une prospérité coupable; la honte, pour humilier l'homme vicieux et superbe, à la vue de sa bassesse, de

[1] *Accedat oportet actio varia, plena animi, plena spiritus, plena doloris, plena veritatis.* (De Orat. l. II. 2.)

son opprobre, et de son néant. Elle a aussi, pour consoler, pour encourager l'homme faible et fragile, mais indulgent et secourable, l'espérance, la confiance en un Dieu père de la nature, les prodiges de sa clémence, les mystères de son amour. Enfin dans le soin de soi-même, dans l'intérêt de son propre bonheur, dans le penchant qu'ont tous les hommes dont le cœur n'est pas dépravé, à s'aimer réciproquement, à se consoler dans leurs peines, à s'entr'aider dans leurs besoins, à se soulager dans leurs maux, l'orateur chrétien trouve encore des moyens de persuasion. Il fera voir, même dans cette vie, l'enfer anticipé du crime : aux convulsions d'une âme en proie aux passions, au trouble qui accompagne les plaisirs vicieux, à l'amertume qu'ils déposent, aux transes, aux angoisses, aux remords de l'iniquité, il opposera la sérénité de l'innocence, le calme de la bonne foi, les célestes pressentiments de la piété, les voluptés de la bienfaisance, les délices de la vertu. C'en est assez pour captiver, pour émouvoir un nombreux auditoire, et pour gagner la cause de la religion au tribunal même de la nature.

Un avantage que semble avoir l'éloquence de la *chaire* sur celle du barreau, c'est que l'orateur parle seul, et n'est point exposé à la réplique. Mais s'il veut laisser dans les esprits une persuasion durable, une conviction profonde, il plaidera lui-même les deux causes, et avec la même sincérité : car il faut bien qu'il se souvienne qu'il a dans l'auditoire un adversaire d'autant plus opiniâtre qu'il est muet, et qui, dans son silence, s'exagère la force des raisons qu'il lui opposerait s'il lui était permis de parler.

Je n'entends pas qu'un sermon dégénère en controverse scolastique ; mais tout ce qu'un sujet présente d'objections graves à prévenir, ou de difficultés sérieuses à discuter et à résoudre, doit être exposé dans toute sa force, sans dissimulation et sans ménagement. C'est là ce qui donne surtout de la chaleur à l'éloquence, de la vigueur, de la véhémence au raisonnement, et de l'éclat à la vérité.

Or parmi les difficultés importantes, je compte, non-seulement celles qui frappent des esprits solides, mais celles qui peuvent troubler, inquiéter la multitude, et obscurcir, dans le com-

mun des hommes, la lumière du sens intime, de la raison ou de la foi : tels sont les sophismes des passions, les prétextes du vice, les subterfuges de l'incrédulité.

Observons cependant que tout ce qui demande une dialectique déliée et suivie est peu propre à l'éloquence de la *chaire*, qui, destinée à captiver une multitude assemblée, doit être sensible, entraînante, et pour cela pleine d'images, de tableaux et de mouvements. Bossuet, le plus grand controversiste de l'Église romaine, a eu quelquefois le tort de l'être en *chaire*. Bourdaloue a prouvé la résurrection de Jésus-Christ, mais par les faits, en orateur, fondé sur les preuves morales : jamais il n'a mis en question aucun des dogmes révélés.

Il en est du dogme pour l'éloquence de la *chaire*, comme des lois pour l'éloquence du barreau; il faut l'établir en principe, et ne le discuter jamais. Dans un auditoire chrétien, des incrédules sont en si petit nombre, que ce n'est pas la peine de les y attaquer. Il vaut mieux supposer, comme il est vraisemblable, qu'on parle à des esprits déjà persuadés de la vérité des prémisses, et s'attacher aux conséquences qui lient le dogme avec la morale, et communiquent à l'instruction la sainteté, la sublimité de leur source.

La seule raison qu'on peut avoir d'insister sur le dogme, c'est de prémunir les fidèles contre la séduction des écrits et des entretiens dangereux; mais cette précaution même a ses dangers, et les voici.

Pour combattre l'incrédulité, il faut raisonner avec elle; car les invectives ne prouvent rien; c'est la ressource des hommes sans talent qui veulent être remarqués : *Eloquentiam in clamore et in verborum cursu positam putant.* (De Orat.)

Or raisonner sur des objets inaccessibles à la raison, c'est donner un mauvais exemple; c'est du moins laisser croire que chacun peut ainsi mettre les motifs de sa foi à l'épreuve du syllogisme; et si, pour quelques esprits justes, solides, éclairés, cette méthode est sûre, elle est bien périlleuse pour des esprits légers, superficiellement instruits.

De plus, si, en attaquant l'incrédulité, on lui laisse toutes ses armes, si on ne dissimule rien de ses prétextes spécieux, si ses

sophismes sont présentés avec tout l'appareil d'artifice et de force dont elle les a revêtus, ils troubleront les âmes faibles, ils scandaliseront les simples; et au milieu des distractions d'un auditoire las de contentions théologiques, la solution échappera peut-être, la difficulté restera. Si, au contraire, pour combattre plus sûrement l'incrédulité, l'orateur la présente désarmée de ses raisons ou affaiblie dans sa défense, on doit craindre qu'une heure après elle ne se montre elle-même, ou dans les livres, ou dans le monde, avec ces moyens spécieux que l'éloquence aura dissimulés ou sensiblement affaiblis; et qu'alors, en s'apercevant que l'orateur en a imposé, on n'appelle artifice ce qui n'aura été que ménagement et prudence. Or, la première qualité de l'orateur est de paraître de bonne foi; et dès qu'il a perdu la confiance de son auditoire pour avoir manqué de candeur, il aurait beau être éloquent, il faut qu'il renonce à la *chaire*.

Que faire donc pour arrêter les progrès et les ravages de l'incrédulité? Que faire? de bons livres, dont la lecture ait de l'attrait; et là, bien mieux que dans un discours rapide et fugitif, se donner le temps et l'espace de couper successivement les cent têtes de l'hydre, que le glaive de la parole tente inutilement de trancher à la fois.

Le champ fertile et vaste de l'éloquence de la *chaire*, c'est la morale. Il s'agit de faire, non des chrétiens, mais de bons chrétiens; de parler comme l'Évangile; d'inspirer aux hommes la bonté, l'indulgence, la bienveillance mutuelle, la bienfaisance active, la tempérance, l'équité, la bonne foi, l'amour de l'ordre et de la paix : il s'agit de renvoyer son auditoire plus instruit, et surtout meilleur, de consoler, d'encourager les uns, de modérer et d'adoucir les autres, de resserrer les nœuds de la société et de la nature, et surtout les liens de cette charité universelle qui honore tant la religion : il s'agit de rendre le vice odieux, la vertu aimable, le devoir attrayant, la condition de l'homme, condamné à la peine, plus douce ou moins intolérable : il s'agit de faire produire à la nature le plus de biens qu'il est possible, d'en extirper le plus de maux, et de couronner les efforts qu'on aura faits pour consommer l'ouvrage de la félicité

publique, en imprimant au malheur même ce caractère consolant qui le rend cher à celui qui l'éprouve, et qui, dans le Dieu qui l'afflige, lui montre un rémunérateur.

La nature, l'objet, les principaux moyens de l'éloquence de la *chaire* une fois connus, il est aisé de déterminer quels en sont les genres et les caractères, et quelles dispositions elle exige dans l'orateur.

Observons d'abord, à l'égard des genres, qu'à l'inverse de l'éloquence du barreau, tandis que celle-ci doit sans cesse descendre du général au particulier, la première doit tendre et s'élever sans cesse du particulier au général : l'une ramène les maximes au fait, l'autre étend les faits en maximes ; celle-là cherche une décision, celle-ci une règle. Dans un plaidoyer, c'est la cause d'un homme qui s'agite ; dans un sermon, c'est la cause d'un peuple et celle de l'humanité.

Ainsi, soit l'homélie ou le sermon, soit le panégyrique ou l'oraison funèbre, tout doit tendre à l'instruction, à l'édification publique. C'est ce que personne n'oublie en agitant une question, ou de doctrine, ou de morale ; mais c'est ce qu'on doit aussi avoir en vue dans les éloges qui se prononcent dans un temple. Il est sans doute intéressant et juste de rendre des hommages solennels à de grandes vertus ; il est peut-être indispensable de rendre de tristes honneurs à la mémoire de ceux que par devoir on a honorés pendant leur vie ; et en jetant sur leurs faiblesses le voile du respect et de la charité, il est utile, pour l'exemple, de rappeler, sans adulation, ce qu'ils ont fait de bien et ce qu'ils ont eu de louable ; mais la louange, dans la bouche d'un orateur religieux, ne doit jamais être sans fruit ; ce doit être comme un flambeau qui éclaire, non pas les ténèbres impénétrables de la mort, mais les sentiers périlleux de la vie ; et qui échauffe, non pas les cendres de l'homme qui n'est plus, mais l'âme des hommes qui sont encore et qui ont besoin d'émulation.

Ainsi, à proprement parler, il n'y aurait pour la *chaire* qu'un genre d'éloquence, celui qui traite des devoirs de l'homme ; mais parce qu'elle a tantôt pour base une maxime à développer, tantôt un exemple à produire, je distinguerai le sermon et l'éloge, et pour celui-ci je renvoie à l'article DÉMONSTRATIF.

Quant au sermon, c'est à lui d'imprimer son caractère à l'éloquence; et ce caractère est décidé par la qualité du sujet et par celle de l'auditoire.

Instruire, persuader, émouvoir, sont la tâche de l'éloquence en général; mais, selon le sujet, elle s'adresse plus directement à l'esprit ou à l'âme, et sur l'un et sur l'autre elle agit avec plus ou moins de douceur ou de violence. De là cette éloquence onctueuse et insinuante de Massillon, qui entraîne moins qu'elle n'attire; et qui rendrait irrésistible la séduction du mensonge, comme elle rend inévitable le charme de la vérité; de là cette éloquence dominante de Bourdaloue sur la raison, et cette éloquence impérieuse de Bossuet sur l'imagination et sur la volonté, qu'elle subjugue à force ouverte, et comme dédaignant le soin de les gagner.

On sent que de ces deux moyens, le choix ne saurait être indifférent au génie de l'orateur et à son propre caractère; mais selon qu'il est plus ou moins doué de cette vigueur de raisonnement qui étonne dans Démosthène, ou de cette souplesse d'âme qu'on admire dans Cicéron, ou de cette hauteur de pensée qui se distingue dans Bossuet, ou de cette abondance de sentiment qui s'épanche de l'âme de Massillon, ou de cette fermeté imposante et progressive qui donne à l'éloquence de Bourdaloue l'impénétrable solidité et l'impulsion irrésistible d'une colonne guerrière qui s'avance à pas lents, mais dont l'ordre et le poids annoncent que devant elle tout va ployer; selon, dis-je, que l'orateur se sentira porté naturellement vers l'un de ces genres d'éloquence, il s'attachera aux sujets les plus analogues à son génie.

Si intérieurement il se sent né pour les hautes conceptions et pour les images sublimes, il se saisira des sujets les plus susceptibles de grandeur et de majesté: il planera comme l'aigle sur les débris des trônes, sur les ruines des empires; il élevera son auditoire à la hauteur de ses pensées, soit pour lui faire contempler l'étendue et la profondeur des desseins de Dieu, soit pour lui faire apercevoir du haut du ciel le néant de l'homme, et le forcer à s'écrier avec Bossuet: *Oh! que nous ne sommes rien!* Je ne dirai qu'un mot pour caractériser ce genre. Un orateur est

appelé à prononcer une oraison funèbre au milieu des tombeaux des rois. Il monte en *chaire*, il jette les yeux sur ces tombeaux, il parcourt d'un regard lent et sombre une cour en deuil, autour d'un pompeux mausolée; et à la vue de cet appareil, de ce cortége de la mort, après quelques moments de silence, il débute ainsi : *Dieu seul est grand, mes frères!* Si ce n'est pas Bossuet qui a eu ce mouvement, quel autre est digne de l'avoir eu ?

Si le caractère de l'orateur est la force, la véhémence, une âpreté austère, et cette profonde sensibilité qu'on appelle si bien du nom d'*entrailles*, il livrera la guerre aux vices de la prospérité, aux passions des âmes superbes, à l'orgueil, à l'ambition, aux fiers ressentiments de la vanité offensée; à la cupidité qui boit le sang des peuples; au luxe avide et insatiable, qui s'abreuve de leurs sueurs; à cette dureté des riches, que la vue des malheureux importune et n'amollit jamais; à cet amour-propre exclusif et impitoyable qui change autour de lui la dépendance en servitude, à cet esprit de tyrannie et d'oppression qui n'estime dans la fortune que le moyen d'acheter des esclaves, et dans l'autorité que le droit odieux de faire trembler ou gémir.

C'est à l'orateur susceptible d'une sainte indignation et capable des grands efforts de l'éloquence pathétique, à prendre l'homme ainsi dénaturé, comme Hercule embrassait Anthée, à faire perdre terre à ce colosse, à le tenir suspendu sur l'abîme du tombeau et de l'avenir, et à l'étouffer de remords.

Qui nous donnera le modèle de ce genre? Ah! Bridaine nous l'eût donné si on l'avait mis à sa place; mais il nous reste de ce Bridaine (au moins s'il faut en croire M. l'abbé Maury) un morceau à côté duquel tout paraît faible en éloquence.

« Je me souviens, dit M. l'abbé Maury (et c'est au moins ce qu'on peut appeler un heureux effort de mémoire), je me souviens de lui avoir entendu répéter le début du premier sermon qu'il prêcha dans l'église de Saint-Sulpice à Paris, en 1751. La plus haute compagnie de la capitale vint l'entendre par curiosité. Bridaine aperçut dans l'assemblée plusieurs évêques, des personnes décorées, une foule innombrable d'ecclésiastiques; et ce spectacle, loin de l'intimider, lui inspira l'exorde

qu'on va lire. Voici, ajoute-t-il, ce que ma mémoire me rappelle de ce morceau, dont j'ai toujours été vivement frappé, et qui ne paraîtra peut-être point indigne de Bossuet ou de Démosthène. »

« A la vue d'un auditoire si nouveau pour moi, il semble, mes frères, que je ne devrais ouvrir la bouche que pour vous demander grâce en faveur d'un pauvre missionnaire dépourvu de tous les talents que vous exigez quand on vient vous parler de votre salut. J'éprouve cependant aujourd'hui un sentiment bien différent; et si je suis humilié, gardez-vous de croire que je m'abaisse aux misérables inquiétudes de la vanité. A Dieu ne plaise qu'un ministre du ciel pense jamais avoir besoin d'excuse auprès de vous : car, qui que vous soyez, vous n'êtes, comme moi, que des pécheurs. C'est devant votre Dieu et le mien que je me sens pressé dans ce moment de frapper ma poitrine. Jusqu'à présent j'ai publié les justices du Très-Haut dans des temples couverts de chaume; j'ai prêché les rigueurs de la pénitence à des infortunés qui manquaient de pain; j'ai annoncé aux bons habitants des campagnes les vérités les plus effrayantes de ma religion. Qu'ai-je fait, malheureux! J'ai contristé les pauvres, les meilleurs amis de mon Dieu; j'ai porté l'épouvante et la douleur dans ces âmes simples et fidèles, que j'aurais dû plaindre et consoler. C'est ici, où mes regards ne tombent que sur des grands, sur des riches, sur des oppresseurs de l'humanité souffrante, ou sur des pécheurs audacieux et endurcis; ah! c'est ici seulement qu'il fallait faire retentir la parole sainte dans toute la force de son tonnerre, et placer avec moi dans cette *chaire*, d'un côté la mort qui vous menace, et de l'autre mon grand Dieu qui vient vous juger. Je tiens aujourd'hui votre sentence à la main. Tremblez donc devant moi, hommes superbes et dédaigneux qui m'écoutez. La nécessité du salut, la certitude de la mort, l'incertitude de cette heure si effroyable pour vous, l'impénitence finale, le jugement dernier, le petit nombre des élus, l'enfer, et par-dessus tout l'éternité! voilà les sujets dont je viens vous entretenir, et que j'aurais dû sans doute réserver pour vous seuls. Et qu'ai-je besoin de vos suffrages, qui me damneraient peut-être sans vous sauver? Dieu va vous émouvoir, tandis que son indigne minis-

tre vous parlera; car j'ai acquis une longue expérience de ses miséricordes. Alors, pénétrés d'horreur pour vos iniquités passées, vous viendrez vous jeter entre mes bras, en versant des larmes de componction et de repentir, et, à force de remords, vous me trouverez assez éloquent. »

Quel ton! quelle simplicité! quelle austérité imposante! Voilà, ce me semble, le vrai modèle de l'éloquence apostolique. Mais avec un caractère moins haut, moins étonnant, l'orateur peut avoir encore une éloquence pathétique; et alors ses mouvements ont moins d'indignation contre le vice, que d'intérêt pour l'humanité et d'amour pour la vertu. C'est l'éloquence des cœurs tendres, des âmes douces et sensibles; c'est, comme je l'ai dit, l'éloquence de Massillon. Elle n'opère pas des révolutions si soudaines; et pour ce qu'on appelle des *cœurs de bronze* elle est trop faible; mais sur des âmes d'une trempe moins dure, et c'est le plus grand nombre, elle peut faire sans violence de profondes impressions. Son avantage est d'être conciliatrice et attrayante, de faire aimer la vérité, tandis qu'une éloquence plus forte et plus austère la fait craindre. L'une ressemble à un ami sage, mais indulgent et consolant; l'autre à un juge redoutable; or il faut vaincre sa répugnance pour s'abaisser devant son juge, et il ne faut que suivre son penchant pour se livrer à son ami.

Au reste, l'éloquence est un remède; et selon le genre des maladies et la complexion des malades, un sage orateur sait le rendre ou plus doux ou plus violent.

Enfin, si le talent de l'orateur est cette force de raison véhémente et irrésistible, qui subjugue l'entendement, et contre laquelle le mensonge et l'erreur n'ont ni défense ni refuge; s'il est l'homme dont le grand Condé disait, en voyant Bourdaloue monter en *chaire: Silence, voilà l'ennemi*; c'est à lui qu'appartiennent ces sujets où, en discutant les plus grands intérêts de l'homme, on lui démontre que ses vices font de lui un esclave; ses passions, une victime; et ses erreurs, un insensé; que lui-même il forge les chaînes qui le flétrissent et qui l'accablent; que pour lui, le plus capricieux, le plus tyrannique des maîtres, c'est sa volonté, libre comme il veut qu'elle le soit,

c'est-à-dire sans frein ni loi, que la nature et la raison sont trop souvent des guides infidèles, que le sens intime s'altère et s'obscurcit, que l'opinion change, non-seulement d'un temps à l'autre en même lieu, d'un lieu à l'autre en même temps, mais dans un monde qui vit ensemble, et bien souvent dans le même homme, et d'un jour, d'un moment à l'autre; que toute règle qui fléchit doit avoir elle-même un modèle inflexible pour se rectifier, et que ce modèle est la loi; non pas uniquement la loi de l'homme, qui ne peut être que défectueuse et vacillante, comme lui, mais la loi d'un être immuable, incorruptible par essence, qui ne peut ni tromper ni se tromper jamais, dont l'intelligence est sagesse, la volonté justice, la puissance vertu, et dont l'unique dessein sur l'homme est le désir de le rendre heureux.

Du mélange de ces couleurs primitives de l'éloquence, se formeront, et selon le génie de l'orateur, et selon la nature des sujets qu'il méditera, une infinité de nuances. Le meilleur même de tous les genres sera celui qui participera de tous: car si, en parlant à un seul homme, il est bon de savoir affecter successivement son esprit et son cœur; de savoir agir par la raison sur son entendement, sur son imagination par de vives peintures, sur son âme par la chaleur et la force du sentiment, combien plus la réunion de ces moyens n'est-elle pas avantageuse, lorsque c'est une multitude assemblée qu'il s'agit de rendre attentive et docile, de désabuser et d'instruire, d'intéresser et d'émouvoir, en un mot, de persuader? Quel effet un tableau terrible ne fait-il pas au milieu d'un raisonnement simple et calme? quelle chaleur les mouvements de l'âme ne répandent-ils pas dans une suite d'inductions et de preuves, quelle force que celle de l'interrogation, pour convaincre; de l'accumulation, pour accabler; de la gradation, pour confondre; de l'indignation, du reproche, de la menace, pour troubler, pour épouvanter l'auditeur? Quel attrait que celui d'un intérêt sensible, quand l'orateur, après avoir humilié, confondu, rempli l'assemblée de trouble et de terreur, semble relever, embrasser, ranimer dans son sein, et présenter à Dieu le pécheur humble et repentant? Telles sont les vicissitudes de l'éloquence de la *chaire;* et celui-là seul en

possède le talent dans sa plénitude, qui est en état d'en déployer et d'en mouvoir tous les ressorts.

Toutefois, dans les grandes choses, comme dans les petites, il faut se souvenir du précepte du fabuliste :

Ne forçons point notre talent.

Rien n'est plus froid et bien souvent rien n'est plus ridicule qu'un pathétique simulé. Pour paraître ému, attendez que vous le soyez en effet, et pour cela pénétrez-vous d'abord, pénétrez-vous profondément de la vérité, de l'importance du sujet que vous méditez; observez, en le méditant, quels sont les endroits où vous êtes vous-même saisi, troublé de crainte, attendri de pitié, suffoqué de douleur, soulevé d'indignation; alors laissez parler votre âme, laissez couler de votre plume, à flots rapides, une éloquence passionnée: la place en est marquée par la nature; le succès en est sûr : tout ce qui vient du cœur va au cœur infailliblement. Mais si vous avez pris une légère effervescence d'imagination pour une émotion réelle, si vos mouvements oratoires sont recherchés, étudiés, et artistement arrangés, vous ne serez en *chaire* qu'un froid comédien; et le comble de l'indécence est d'y paraître exprimer ce qu'on ne sent pas.

Un autre rapport détermine le caractère de l'éloquence; c'est le rapport de convenance avec la classe d'hommes qui formera l'auditoire auquel on se propose de parler.

Je distingue trois de ces classes : le monde, le peuple, et la cour.

Par le monde, on entend un ordre de citoyens d'un esprit cultivé et d'un goût difficile. Pour l'instruire, il faut l'attirer; pour l'attirer, il faut lui plaire; pour lui plaire, il faut s'accommoder à la délicatesse de ce goût sévère et frivole, qui veut de l'élégance à tout.

Athéniens, disait Démosthène, *lorsqu'il s'agit du destin de la Grèce, qu'importe si j'ai employé ce terme-ci ou celui-là, si j'ai porté ma main de ce côté-ci ou de l'autre?* A plus forte raison un prédicateur a-t-il le droit de dire à son auditoire : « Lorsqu'il s'agit de votre salut, qu'importe la négligence ou l'élégance de mon geste et de mes discours? » Mais Démos-

thène, qui connaissait la légèreté du public d'Athènes, n'avait pas laissé de former avec le plus grand soin sa prononciation, son action et son style. Le prédicateur, dans nos villes, doit la même condescendance à un auditoire mondain. *Hæc duo nobis quærenda*, dit *Cicéron : primum quid, deinde quomodo dicamus : alterum, quod totum arte tinctum videtur, tametsi artem requirit, est prudentiæ mediocris. Alterum est in quo oratoris vis illa divina virtusque cernitur, ea quæ dicenda sunt, ornate, copiose, varieque dicere.* (De Orat. l. II.) La même chose est vraie de l'orateur chrétien, à l'égard d'un monde éclairé. Que le prédicateur l'accable de reproches les plus sanglants ; qu'il lui présente le miroir de la satire la plus cruelle, même la plus humiliante ; que, sauf l'allusion personnelle, qui est un crime dans l'orateur et le plus lâche abus de son autorité, il parle de la calomnie au calomniateur ; à l'homme envieux, de l'envie ; de l'avarice, à l'homme sordide ; des plus honteuses dissolutions, à un auditoire sans mœurs ; qu'il leur prononce leur sentence éternelle, mais en bons termes, avec le geste et le son de voix qui convient : ils s'en iront tous satisfaits. *Caput artis decere :* cette maxime de Roscius est pour la *chaire* comme pour le théâtre ; or la décence à l'égard du monde est la conformité d'action et de langage avec les usages reçus. Il faut donc s'y assujettir, sous peine de déplaire, et, ce qui est plus fâcheux encore, de s'exposer au ridicule, et d'attacher à la parole même la dérision et le mépris qu'aurait excités l'orateur.

Mais il en est des bienséances pour l'orateur chrétien, comme des modes pour le sage : il doit leur accorder ce qu'il ne peut leur refuser ; et voici, ce me semble, la ligne sur laquelle un prédicateur doit marcher. *Grandis et, ut ita dicam, pudica oratio non est maculosa, nec turgida, sed naturali pulchritudine exsurgit.* « Que l'éloquence ait une grandeur et une dignité modestes ; qu'elle soit sans tache et sans enflure ; qu'elle s'élève ornée de sa propre beauté. » Il serait bien honteux que, tandis que le plus profane des auteurs exige d'elle la pudeur d'une vierge, on la vît parmi nous, en *chaire*, se parer des

atours d'une courtisane, ne s'occuper que du soin de plaire, et porter cette complaisance jusques à la prostitution.

Une diction pure et noble, un geste sage et modéré, une prononciation distincte et naturelle, un accent vrai, jamais exagéré; voilà ce que l'orateur doit à l'usage et aux bienséances; mais du bel-esprit, mais des fleurs, mais les coquetteries maniérées d'un langage artificiellement composé, voilà ce que le monde, tout frivole qu'il est, non-seulement n'exige pas, mais ce qu'il dédaigne et méprise, comme une complaisance indigne du ministère de l'orateur : car le monde est comme Tibère, qui lui-même était dégoûté des adulations du sénat.

Une éloquence douce est quelquefois placée; mais une éloquence doucereuse et fade ne l'est jamais : écoutons le maître de l'art : *Sit nobis ornatus et suavis orator, ut suavitatem habeat austeram et solidam, non dulcem atque decoctam.* (De Or. l. III.) Cette leçon, donnée à l'orateur profane, est encore plus expresse pour l'orateur chrétien. Quant au soin d'orner l'éloquence, je suis bien éloigné de l'interdire; car une beauté réelle et solide ajoute à la force, et en même temps qu'elle donne à la vérité plus d'attrait et de charme, elle lui donne aussi plus de pouvoir et d'ascendant. Mais ce qui est indigne de la *chaire*, c'est d'y paraître disputer un prix de rhétorique avec des phrases élégantes, et d'y faire sa cour à l'auditoire, en s'étudiant à l'amuser.

L'auditoire dont nous parlons est celui qui présente à l'orateur le plus de vices à combattre. C'est sur ce monde, la classe d'hommes la plus riche et la plus oisive, la plus vicieuse et la plus corrompue; sur ce monde, où il n'y a presque plus de pères, de mères, d'enfants, de frères, ni d'amis; sur ce monde où le luxe et la cupidité qui accompagne le luxe ont tout dépravé, tout perdu; c'est sur lui, dis-je, que l'éloquence religieuse et morale doit porter ses grands coups. C'est là qu'elle a besoin de vigueur et de véhémence pour flétrir la mollesse, pour dépouiller l'orgueil, pour châtier le vice, pour venger la nature, pour forcer au moins l'impudence à se cacher ou à rougir. Et ce qui laisse sans excuse la timidité, la faiblesse, les lâches complaisances

de l'orateur qui ne songe qu'à plaire; c'est que plus il serait sévère, ardent à réprimer les désordres du siècle, plus il en serait applaudi. Le modèle accompli de ce genre d'éloquence serait Massillon, s'il ne manquait pas quelquefois d'énergie et de profondeur; il connaissait le cœur de l'homme aussi bien que Racine, et lorsqu'on lui demandait où il l'avait étudié, *C'est en moi-même*, répondait-il humblement. C'était trop dire, et ne pas dire assez. *Sit boni oratoris multa auribus accepisse, multa vidisse, multa animo et cogitatione, multa etiam legendo percurrisse.* (De Or. l. I.) Ce n'est pas au milieu du tourbillon du monde, qu'on en observe les mouvements; c'est du dehors qu'il faut le voir, mais n'en être pas éloigné, car si de trop près le coup d'œil est confus, de trop loin il serait trop vague; et Massillon était à la distance que l'observation demandait. Venons à la classe du peuple.

Il devrait y avoir pour lui, dans une ville comme Paris, une mission perpétuelle; car dans les instructions qui lui sont adressées, l'éloquence qui lui convient n'est presque jamais employée. C'est avec lui surtout qu'elle doit être en sentiments et en images; c'est avec lui que le premier talent de l'orateur est l'action. Nos beaux parleurs font vanité de mépriser les missionnaires. C'est d'eux pourtant qu'on doit apprendre à parler au peuple avec fruit, à l'attirer en foule, à le frapper des vérités qui l'intéressent, à le toucher, à l'émouvoir. Je sais bien que cette éloquence a ses excès et ses abus; qu'on n'en a fait que trop souvent une pantomime indécente. Mais ce n'était pas lorsque Bridaine jouait de la flûte en *chaire*, ou qu'il y montrait un squelette (si toutefois il est vrai, comme on le dit, qu'il ait employé ces moyens); ce n'était pas alors qu'il était un modèle de l'éloquence populaire; c'est, par exemple, lorsqu'en prêchant la passion, il disait: « J'ai lu, mes frères, dans les livres saints, que lorsque sur les chemins on trouvait un homme assassiné, on faisait assembler tous les habitants d'alentour, et on les faisait tous jurer l'un après l'autre, sur le cadavre, qu'ils n'étaient ni auteurs ni complices du meurtre; mes frères, voilà l'homme qu'on a trouvé assassiné; que chacun de vous approche donc, et qu'il jure, s'il l'ose, qu'il n'a point de part à sa mort. »

Rappellerai-je encore sur le même sujet une parabole employée par ce même missionnaire, qu'on a voulu faire passer pour un bouffon? « Un homme accusé d'un crime dont il était innocent était condamné à la mort par l'iniquité de ses juges. On le mène au supplice, et il ne se trouve ni potence dressée ni bourreau pour exécuter la sentence. Le peuple, touché de compassion, espère que ce malheureux évitera la mort. Un homme élève la voix, et dit : *Je vais dresser une potence, et je servirai de bourreau.* Vous frémissez d'indignation! Eh bien, mes frères, chacun de vous est cet homme inhumain. Il n'y a plus de juifs pour crucifier Jésus-Christ; vous vous levez, et vous dites, *C'est moi qui le crucifierai.* » J'ai moi-même entendu Bridaine, avec la voix la plus perçante et la plus déchirante, avec la figure d'apôtre la plus vénérable, tout jeune qu'il était, avec un air de componction que personne n'a jamais eu comme lui en *chaire*, je l'ai entendu prononcer ce morceau, et j'ose dire que l'éloquence n'a jamais produit un effet semblable : on n'entendit que des sanglots.

Je sais bien qu'aux yeux d'un critique froidement spirituel, les moyens de cette éloquence peuvent prêter au ridicule; qu'il trouvera comique, par exemple, cette peinture du jugement dernier, où le missionnaire du Plessis, appelant tour à tour au tribunal de l'Éternel, des hommes de tous états, les interrogeait, répondait pour eux, et leur prononçait leur sentence. Mais lorsqu'après avoir dit : *Qui êtes-vous? je suis un marchand. Et vous? un procureur. Et vous? un artisan. Et vous?* etc., il finissait ainsi : *Et vous?* et qu'en découvrant ses cheveux blancs il répondait d'une voix tremblante et le front prosterné : *Je suis le missionnaire du Plessis;* qu'il avouait le peu de fruit qu'avait produit son ministère; qu'il en accusait sa faiblesse et son indignité; et que, tombant à genoux, et demandant miséricorde, il conjurait les âmes justes qui étaient dans son auditoire de joindre leurs prières à celles d'un misérable pécheur, pour fléchir le souverain juge, peut-on douter de l'émotion que ce tableau devait causer ?

C'est un des grands moyens de l'éloquence populaire, que de se jeter ainsi soi-même dans la foule; de s'associer à ses audi-

teurs, de devenir leur égal et leur frère, d'espérer, de craindre avec eux. Bridaine n'y manquait jamais. « Pauvres de Jésus-Christ, disait-il, je suis pauvre comme vous : je n'ai rien; mais Dieu m'a donné une voix forte pour pénétrer jusqu'à l'âme du riche, et pour y porter la compassion de vos maux et de vos besoins. »

Quoi qu'en dise un goût délicat, c'est ainsi que l'éloquence doit parler au peuple; mais il faut qu'elle lui présente les espérances parmi les craintes, les encouragements au milieu des épreuves, les consolations à côté des afflictions et des travaux. La condition du peuple lui prouve assez un Dieu sévère; il faut que la religion, après lui avoir annoncé un Dieu juste, lui montre un Dieu propice et bon.

Cette éloquence populaire serait peut-être le moyen le plus infaillible de perfectionner la police d'un grand royaume, si on donnait plus de dignité à ce corps important des ministres de l'Évangile, que le nom de pasteurs caractérise ou devrait caractériser. Il semble que le mot de *bénéfices à charge d'âmes* soit devenu un mot vide de sens, tant le choix de ceux qui les occupent est mis au rang des choses indifférentes et négligées. De bons curés seront, quand on le voudra bien, dans les villes et dans les campagnes, des missionnaires perpétuels et, de plus, des arbitres, des conciliateurs, de fidèles dépositaires de la confiance des familles, des liens de concorde, de zélés surveillants de la tranquillité publique, et, sous les yeux d'un gouvernement sage, quelque chose de plus encore. Mais il faut pour cela qu'ils soient l'élite du clergé, que leurs fonctions bien remplies soient un titre d'élévation, et qu'au-dessous des premiers pasteurs il n'y ait rien dans la hiérarchie de plus distingué, de plus honoré, ni de mieux récompensé qu'eux.

Nous arrivons enfin à l'auditoire de la cour; et voici pourquoi j'ai cru devoir le distinguer de celui du monde. Rien de plus utile que le ministère de la parole, rigoureusement limité à la censure générale des mœurs. Rien de plus dangereux que ce ministère, s'il s'arrogeait le droit de la censure personnelle. On voit évidemment que l'esprit de parti, le fanatisme, la révolte, les animosités, les haines, la vengeance, qui montent quelque-

fois en *chaire*, deviendraient, sous la sauvegarde de la religion, les fléaux de la société si le poignard de la satire était l'arme de l'éloquence. Or ce qui distingue une censure générale et permise, d'avec cette satire personnelle qui serait diffamation, c'est que l'une, par l'étendue de ses rapports, regarde une espèce d'hommes, un caractère abstrait, un être collectif; et que l'autre, par l'unité ou presque l'unité de ses applications, attaquerait une ou quelques personnes. Ainsi, dans une ville, dans un village, comme dans une cour, si un homme est seul de sa classe, ou si une classe d'hommes distincte se réduit à un très-petit nombre, rien qui leur soit directement, exclusivement applicable en diffamation, rien d'évidemment susceptible d'allusion particulière ne doit entrer dans la censure évangélique; car désigner sans équivoque, c'est nommer; et il serait affreux que la satire eût le droit de nommer en *chaire*. La conséquence de ce principe est qu'à la cour, plus que partout ailleurs, la censure du vice dans la bouche de l'orateur doit être prudente et réservée, qu'elle doit s'y armer de toute sa force et de toute son énergie, mais s'en tenir aux mœurs locales et aux vices du plus grand nombre, à l'envie, à l'adulation, à la calomnie, à la cupidité, à la mauvaise foi, à toutes ces honteuses métamorphoses de l'ambition et de l'intérêt, qui donneront toujours assez d'exercice à l'éloquence; et s'y interdire tous les tableaux qui ne seraient que des portraits.

Ainsi, d'un côté le courage, et de l'autre la liberté de l'orateur aura ses bornes; mais si la crainte des allusions que la malignité peut faire va jusqu'à n'oser se permettre de développer les devoirs de la classe d'hommes qu'on vient édifier, instruire, et corriger, s'il est possible, elle dégénère en faiblesse, et l'orateur n'est plus lui-même en *chaire* qu'un timide et vil complaisant. Quant aux préceptes généraux, il doit pouvoir dire, comme David, en parlant au Dieu qui l'envoie : *Loquebar de testimoniis tuis in conspectu regum, et non confundebar.* (*Psal.* 118.) Il a du moins un droit que nulle puissance de la terre ne peut lui disputer, c'est l'éloge de la vertu; et dans une assemblée où il ne serait pas permis de louer la modération, la magnanimité, la justice, l'amour de l'ordre et de la paix, l'huma-

nité, l'économie et la bienfaisance éclairée, l'aversion pour le mensonge complaisant et adulateur, le respect pour la vérité; dans une assemblée où le vice aurait le pouvoir tyrannique, non-seulement d'empêcher l'éloquence de peindre ce qui lui ressemble, mais d'honorer et d'exalter ce qui ne lui ressemble pas; où ce serait, aux yeux de l'envie, une entreprise téméraire que de rendre hommage aux talents, au génie, au désintéressement, à la droiture courageuse d'un homme public, digne d'être indiqué pour exemple; un orateur qui sentirait les devoirs de son ministère, plutôt que de s'avilir à cet excès de condescendance, renoncerait à se montrer jamais.

CHALEUR. Ce mot, employé figurément, en parlant de l'éloquence, de la poésie, du style en général, a un sens plus étendu que ceux d'enthousiasme et de véhémence.

L'enthousiasme est la *chaleur* de l'imagination au plus haut degré; la véhémence est la *chaleur* des mouvements de l'âme, impétueusement exhalée: mais la *chaleur* du style, en général, en est comme l'âme et la vie; c'est une métaphore prise de la *chaleur* naturelle du sang.

Un bel exemple de cette *chaleur* tempérée, mais qui va toujours en croissant, est ce discours de Joad, dans *Athalie*, adressé à un roi enfant :

O mon fils, de ce nom j'ose encor vous nommer,
Souffrez cette tendresse, et pardonnez aux larmes
Que m'arrachent pour vous de trop justes alarmes.
Loin du trône nourri, de ce fatal honneur,
Hélas! vous ignorez le charme empoisonneur.
De l'absolu pouvoir vous ignorez l'ivresse,
Et des lâches flatteurs la voix enchanteresse.
Bientôt ils vous diront que les plus saintes lois,
Maîtresses du vil peuple, obéissent aux rois;
Qu'un roi n'a d'autre frein que sa volonté même;
Qu'il doit immoler tout à sa grandeur suprême;
Qu'aux larmes, au travail le peuple est condamné,
Et d'un sceptre de fer veut être gouverné;
Que, s'il n'est opprimé, tôt ou tard il opprime.

Ainsi de piége en piége, et d'abîme en abîme,
Corrompant de vos mœurs l'aimable pureté,
Ils vous feront enfin haïr la vérité;
Vous peindront la vertu sous une affreuse image.
Hélas! ils ont des rois égaré le plus sage.
Promettez sur ce livre et devant ces témoins,
Que Dieu sera toujours le premier de vos soins;
Que sévère aux méchants, et des bons le refuge,
Entre le pauvre et vous vous prendrez Dieu pour juge;
Vous souvenant, mon fils, que, caché sous ce lin,
Comme eux vous fûtes pauvre et comme eux orphelin.

On dit, la *chaleur* du raisonnement, lorsqu'il est pressant et rapide, surtout lorsqu'il est animé par quelque mouvement de l'âme, et mêlé d'interrogations, d'invectives, d'imprécations, etc. C'est le caractère constant de l'éloquence de Démosthène, et le plus souvent sa *chaleur* y est au point qu'il n'y a rien de plus véhément. Mais lors même qu'il se modère, soit qu'il raconte ou qu'il raisonne, il est toujours plein de *chaleur*. C'est ainsi que, dans sa harangue pour la couronne, en justifiant le conseil qu'il a donné aux Athéniens de se liguer avec les Thébains contre Philippe, il dit : « Je porte là-dessus la confiance au point que si, aujourd'hui même, homme qui vive peut indiquer quelque meilleur parti à prendre dans la situation où se trouvait la Grèce, j'avoue que j'aurais dû ne pas l'ignorer, et je souscris à ma condamnation. Mais au contraire, si cette ressource n'existe ni n'a existé, et que jamais homme n'ait pu ni ne puisse encore en trouver de semblable, que devait faire celui qui conseillait la république? N'était-ce pas de choisir, entre les moyens visibles et praticables, ce qu'il y avait de meilleur? C'est là ce que je fis, Eschine, quand le héraut criait : *Qui veut conseiller le peuple?* et non pas, *Qui veut blâmer le passé? qui veut répondre de l'avenir?* ..... Attaquez-moi, si vous voulez, sur les avis que je donnai, mais abstenez-vous de me calomnier sur ce qui arriva : car c'est au gré de la destinée que tout se dénoue et se termine; au lieu que c'est par la nature des avis mêmes qu'on doit juger de l'intention de celui qui les a donnés. Si donc par l'événement Philippe a vaincu, ne m'en faites point un crime, puisque c'était

le ciel qui disposait de la victoire, et non pas moi. Mais si, avec une droiture, une vigilance, une activité infatigable et supérieure à mes forces, je ne cherchai pas, je ne mis pas en œuvre tous les moyens où la prudence humaine peut atteindre; si je n'inspirai pas des résolutions nobles, dignes d'Athènes, et nécessaires dans ce moment, montrez-le-moi, et donnez carrière à vos accusations. »

Voilà de la *chaleur* dans l'éloquence tempérée : tout y est animé, tout y est en mouvement; mais si on veut la voir s'élever jusqu'à la véhémence, qu'on lise dans la même harangue l'endroit où l'orateur développe et démontre cette proposition hardie : « Si, par une lumière prophétique, tous les Athéniens avaient démêlé tous les événements futurs, et que tous les eussent prévus, Athènes, en ce cas même, aurait dû prendre la résolution qu'elle prit, pour peu qu'elle eût respecté sa gloire, et ses ancêtres, et les jugements de la postérité... Et de quel œil, grand dieu, soutiendrions-nous l'aspect de cette multitude innombrable d'hommes qui de toutes parts se rendent dans Athènes, si par notre faute on eût élu Philippe pour le chef et pour l'arbitre de la Grèce entière; si, tandis que les autres Grecs, armés pour détourner le coup, s'avançaient au combat, nous eussions joué le personnage de spectateurs immobiles, nous, les enfants d'un peuple qui de tout temps aima mieux affronter de glorieux hasards, que de jouir, hors de péril, d'une honteuse liberté!... Et qui n'admirerait la constance de ces grands hommes qui, s'élançant sur leurs vaisseaux, quittèrent, avec un courage déterminé, leurs biens et leur patrie pour ne point fléchir sous le joug d'une domination étrangère, mirent à leur tête Thémistocle, l'auteur de cet avis magnanime, lapidèrent Cyrcile, qui prêchait la soumission, le lapidèrent, dis-je, tandis que leurs femmes lapidaient celle du traître? Car les Athéniens d'alors ne cherchaient ni orateur ni général qui leur procurât un heureux esclavage; ils n'auraient pas même voulu de la vie sans la liberté... Moi donc, ô histrion du dernier ordre, moi, que mon emploi appelait à conseiller la république, avec quels sentiments devais-je monter dans la tribune? Était-ce avec les sentiments d'un orateur qui n'avait à suggérer aux Athéniens que des bassesses indignes

d'eux? Ma mort, en ce cas, eût justement expié mes lâches conseils... Le monstre horrible, ô Athéniens, l'horrible monstre qu'un calomniateur! »

La raison n'a point de *chaleur* qui lui soit propre; mais lorsqu'un sentiment vif et profond l'anime, elle devient passionnée, et c'est alors qu'elle a son éloquence; ce n'est même qu'alors qu'elle est poétique. Ainsi don Diègue, ainsi le vieil Horace, ainsi Burrhus, ainsi Zopire et Mahomet, ainsi tous les hommes d'État qu'on introduit dans la tragédie ou dans l'épopée sont raisonneurs, mais éloquents.

Si la raison même se passionne, l'imagination est mille fois encore plus prompte à s'enflammer, et l'on reconnaît sa *chaleur* à la vivacité des illusions qu'elle produit et des tableaux dont elle se frappe. Je n'en citerai pour exemple que ces vers de Phèdre, tourmentée par ses remords :

Misérable! et je vis, et je soutiens la vue
De ce sacré soleil dont je suis descendue!
J'ai pour aïeul le père et le maître des dieux;
Le ciel, tout l'univers est plein de mes aïeux.
Où me cacher? Fuyons dans la nuit infernale.
Mais que dis-je? mon père y tient l'urne fatale.
Le sort, dit-on, l'a mise en ses sévères mains;
Minos juge aux enfers tous les pâles humains.
Ah! combien frémira son ombre épouvantée
Lorsqu'il verra sa fille à ses yeux présentée,
Contrainte d'avouer tant de forfaits divers,
Et des crimes peut-être inconnus aux enfers!
Que diras-tu, mon père, à ce spectacle horrible?
Je crois voir de tes mains tomber l'urne terrible;
Je crois te voir, cherchant un supplice nouveau,
Toi-même de ton sang devenir le bourreau.
Pardonne! un dieu cruel a perdu ta famille;
Reconnais sa vengeance aux fureurs de ta fille, etc.

On juge bien que la *chaleur* de l'imagination peut être encore très-vive, et n'être pas à ce degré-là. Celle du sentiment a des gradations infinies; et qui sait jusqu'où peut aller la violence des passions? On voit à quel degré Racine et Voltaire ont poussé la *chaleur* de l'expression de l'amour; mais ni l'un ni l'autre,

à ce qui me semble, n'a été plus loin que Virgile, et le tableau du désespoir de Didon est peut-être, à l'égard de cette passion, le dernier degré de *chaleur*.

Dans la colère tranquille et fière, le caractère d'Achille est sublime; mais Orosmane, dans sa fureur, est plus théâtral et plus terrible. Dans une scène imitée du Dante, nous avons vu la vengeance, irritée par l'amour paternel, portée à un point d'énergie au delà duquel il est difficile de rien imaginer.

Ce qui est rare et précieux, c'est la *chaleur* dans des ouvrages que la passion n'anime point et que la raison seule, pour ainsi dire, doit échauffer de sa lumière. Les écrits de Rousseau de Genève seraient un modèle en ce genre, si son éloquence était toujours celle de la raison et de la vérité; mais, ayant trop compté sur les ressources d'une dialectique industrieuse, d'une imagination vive et d'un style enchanteur, il a souvent accepté le défi que lui donnait sa vanité, de faire paraître naturel ce qui était forcé, vraisemblable ce qui était faux, honnête et louable ce qui était en soi vicieux et digne de blâme. Heureux, s'il avait toujours eu pour guide un sage comme Locke, dont il a suivi les principes sur l'éducation physique de l'enfance, et dont il a su embellir, animer, échauffer les froides leçons. C'est là ce qu'il a fait d'utile, et ce qui honore sa mémoire, bien plus que le coloris dont il a fardé les mauvaises mœurs de son *Héloïse*, le faux système de son *Émile*, et tous les paradoxes où il a prodigué ses lumières et ses talents.

La *chaleur* du style, même au plus haut degré, doit être vraie et naturelle. Phèdre, dans son délire, ne dit rien qui ne soit analogue à son amour pour Hippolyte; Oreste, même dans ses fureurs, ne voit que les objets qui doivent l'occuper, sa mère et les Furies. A plus forte raison, dans l'éloquence et dans le langage tempéré de la philosophie, la *chaleur* ne doit-elle jamais troubler l'imagination ni l'entendement. L'écrivain qui extravague est un fou ou un charlatan. Si sa *chaleur* est vraie, c'est celle de la fièvre; si ce n'est pas le transport au cerveau, c'est un jeu, et c'est le jeu d'un bateleur qui fait le maniaque pour assembler la foule. Or, j'appelle extravaguer en écrivant, accumuler des métaphores incohérentes, des idées bizarres, des rai-

sonnements faux, des hyperboles insensées; avancer hardiment des opinions révoltantes, les soutenir avec effronterie, insulter à la fois à l'évidence et à la pudeur, et prendre pour les attributs d'un génie audacieux et libre l'impudence et l'absurdité. C'est là pourtant ce qu'on nous a donné quelquefois pour de la *chaleur*.

CHANSON. De tous les peuples de l'Europe, le Français est celui dont le naturel est le plus porté à ce genre léger de poésie. La galanterie, le goût du plaisir, la gaieté, la vivacité, qui caractérisent ce peuple aimable, ont produit des *chansons* ingénieuses dans tous les genres.

A propos de l'ode et du dithyrambe, j'ai parlé de nos *chansons* à boire, et j'en ai cité des exemples; en voici encore un de l'enthousiasme bachique. Le poëte s'adresse au vin :

Non, il n'est rien dans l'univers
Qui ne te rende hommage;
Jusqu'à la glace des hivers,
Tout sert à ton usage.
La terre fait de te nourrir
Sa principale gloire;
Le soleil luit pour te mûrir;
Nous naissons pour te boire.

Mais comme parmi nous le vin n'est pas ennemi de l'amour, il est rare que la *chanson* bachique ne soit pas en même temps galante; et, à l'exemple d'Anacréon, nos buveurs se couronnent de myrtes et de pampres entrelacés. L'un dit dans sa *chanson* :

En vain je bois pour calmer mes alarmes
Et pour chasser l'amour qui m'a surpris :
Ce sont des armes
Pour mon Iris.
Le vin me fait oublier ses mépris,
Et m'entretient seulement de ses charmes.

Un autre :

J'ai passé la saison de plaire,
Il faut renoncer aux amours :

Tendres plaisirs qui faites les beaux jours,
Vous seuls rendez heureux, mais vous ne durez guère.
Bacchus, de mes regrets ne sois point en courroux ;
Regarde l'Amour qui s'envole.
Quel triomphe pour toi, si ton jus me console
De la perte d'un bien si doux.

Un autre plus passionné :

Venge-moi d'une ingrate maîtresse,
Dieu du vin, j'implore ton ivresse ;
Un amant se sauve entre tes bras.
Hâte-toi, j'aime encor, le temps presse ;
C'en est fait si je vois ses appas.
Que d'attraits ! ô dieux ! qu'elle était belle !
Vole, Amour, vole après elle,
Et ramène avec toi l'infidèle.

C'est en général la philosophie d'Anacréon renouvelée et mise en chant.

L'amour du vin et de la table est commun à tous les états ; c'est donc quelquefois les mœurs et le langage du peuple de la ville ou de la campagne qu'on a imités dans les *chansons* à boire, comme dans celle-ci :

Parbleu, cousin, je suis en grand souci !
Catin me dit que j'aime tant à boire,
Qu'elle a bien de la peine à croire
Que je puisse l'aimer aussi ;
Qu'il faut choisir du vin ou d'elle.
Comment sortir d'un si grand embarras ?
Déjà le vin, je ne le quitte pas ;
Et la quitter ! elle est, ma foi, trop belle.

Dufréni en a fait une où un buveur s'enivre en pleurant la mort de sa femme. Le son des bouteilles et des verres lui rappelle celui des cloches. Hélas ! dit-il à ses amis :

Il me souvient toujours qu'hier ma femme est morte.
Le temps n'affaiblit point une douleur si forte.
Elle redouble à ce lugubre son :
Bin bon.

Voudriez-vous de ce jambon ?
Il est bin bon, etc.

Dans une *chanson* du même genre, un buveur ivre, en rentrant chez lui, croit voir sa femme double, et s'écrie : O ciel !

Je n'avais qu'une femme, et j'étais malheureux :
Par quel forfait épouvantable
Ai-je donc mérité que vous m'en donniez deux ?

La *chanson* n'a point de caractère fixe, mais elle prend tour à tour celui de l'épigramme, du madrigal, de l'élégie, de la pastorale, de l'ode même.

Il y a des *chansons* personnellement satiriques dont je ne parlerai point; il y en a qui censurent les mœurs sans attaquer les personnes : c'est ce qu'on appelle *vaudevilles*.

On en voit des exemples sans nombre dans le *Recueil des Œuvres* de Panard. Une extrême facilité dans le style, la gêne des rimes redoublées et des petits vers, déguisée sous l'air d'une rencontre heureuse, une morale populaire, assaisonnée d'un sel agréable, souvent la naïveté de la Fontaine, caractérisent ce poëte : j'en vais rappeler quelques traits.

Dans ma jeunesse,
Les papas, les mamans,
Sévères, vigilants,
En dépit des amants,
De leurs tendrons charmants
Conservaient la sagesse.
Aujourd'hui ce n'est plus cela :
L'amant est habile,
La fille docile,
La mère facile,
Le père imbécile;
Et l'honneur va
Cahin caha.

Les regrets avec la vieillesse,
Les erreurs avec la jeunesse
La folie avec les amours,
C'est ce que l'on voit tous les jours :
L'enjouement avec les affaires,

Les grâces avec le savoir,
Le plaisir avec le devoir,
C'est ce qu'on ne voit guères,

Sans dépenser,
C'est en vain qu'on espère
De s'avancer
Au pays de Cythère :
Mari jaloux,
Femme en courroux,
Ferment sur nous
Grille et verroux ;
Le chien nous poursuit comme loups;
Le temps n'y peut rien faire.
Mais si Plutus entre dans le mystère,
Grille et ressort
S'ouvrent d'abord;
Le mari sort;
Le chien s'endort;
Femme et soubrette sont d'accord
Un jour finit l'affaire.

On est quelquefois étonné de l'aisance avec laquelle ce poëte place des vers monosyllabiques : il semble s'être fait à plaisir des difficultés pour les vaincre :

Mettez-vous bien cela
Là,
Jeunes fillettes.
Songez que tout amant
Ment
Dans ses fleurettes.
Et l'on voit des commis
Mis
Comme des princes,
Qui jadis sont venus
Nus
De leurs provinces.

Nous avons des *chansons* naïves, ou dans le genre pastoral, ou dans le goût du bon vieux temps. En voici une où l'on fait

parler alternativement deux vieilles gens, témoins des amours et des plaisirs de la jeunesse de leur village.

LE VIEUX.

J'ai blanchi dans ces hameaux
Entre les amours et les belles;
J'ai vu naître ces ormeaux,
Témoins de vos ardeurs fidèles.
Du plaisir que j'ai goûté
J'aime à vous voir faire usage
Tout plaît de la volupté,
Jusques à son image.

LA VIEILLE.

J'ai brillé dans ces hameaux,
On me préférait aux plus belles;
Les bergers, sous ces ormeaux,
Me juraient des ardeurs fidèles.
Du plaisir qu'on a goûté,
Ah! l'on perd trop tôt l'usage!
Faut-il de la volupté
N'avoir plus que l'image!

Marot est le premier modèle de ce genre, et plusieurs de ses épigrammes seraient de jolies *chansons*, comme celle-ci, par exemple :

Plûs je ne suis ce que j'ai été
Et ne le saurais jamais être.
Mon beau printemps et mon été
Ont fait le saut par la fenêtre.
Amour, tu as été mon maître :
Je t'ai servi sur tous les dieux.
Oh! si je pouvais deux fois naître,
Combien je te servirais mieux!

Nous avons aussi des *chansons* plaintives sur des sujets attendrissants; celles-ci s'appellent *romances* : c'est communément le récit de quelque aventure amoureuse; leur caractère est la naïveté; tout y doit être en sentiment.

La même *chanson* est le plus souvent composée de plusieurs couplets, que l'on chante sur un seul air; et comme il est très-

difficile de donner exactement le même rhythme à tous les couplets, on est contraint, pour les chanter, d'en altérer la prosodie. Les Italiens, dont l'oreille est plus délicate et plus sensible que la nôtre à la précision des mouvements, ont pris le parti de varier les airs de leurs *chansons*, et de donner à chacun des couplets une modulation qui lui est analogue. Je ne propose pas de suivre leur exemple à l'égard du vaudeville :

Aimable libertin, qui, conduit par le chant,
Passe de bouche en bouche, et s'accroît en marchant.

Mais celles de nos *chansons* qui, moins négligées, ont plus de grâce et d'élégance, mériteraient qu'on se donnât le soin d'en varier le chant, soit pour y observer la prosodie soit pour y ajouter un agrément de plus.

CHANT. Dans un essai sur l'expression en musique, ouvrage rempli d'observations fines et justes, il est dit : « Ce n'est pas la vérité, mais une ressemblance embellie que nous demandons aux arts ; c'est à nous donner mieux que la nature que l'art s'engage en imitant : tous les arts font pour cela une espèce de pacte avec l'âme et les sens qu'ils affectent ; ce pacte consiste à demander des licences, et à promettre des plaisirs qu'ils ne donneraient pas sans ces licences heureuses.

« La poésie demande à parler en vers, en images, et d'un ton plus élevé que la nature.

« La peinture demande aussi à élever le ton de la couleur et à corriger ses modèles.

« La musique prend des licences pareilles ; elle demande à cadencer sa marche, à arrondir ses périodes, à soutenir, à fortifier la voix par l'accompagnement, qui n'est certainement pas dans la nature. Cela, sans doute, altère la vérité de l'imitation, mais en augmente la beauté, et donne à la copie un charme que la nature a refusé à l'original.

« Homère, le Guide, Pergolèse, font éprouver à l'âme des sentiments délicieux que la nature seule n'aurait jamais fait

naître ; ils sont les modèles de l'art. L'art consiste donc à nous donner mieux que la nature.

« On ne trouve pas dans la nature des airs mesurés, des *chants* suivis et périodiques, des accompagnements subordonnés à ces *chants ;* mais on n'y trouve pas non plus les vers de Virgile, ni l'Apollon du Belvédère ; l'art peut donc altérer la nature pour l'embellir.

« Rien ne ressemble tant au *chant* du rossignol, que les sons de ce petit chalumeau que les enfants remplissent d'eau, et que leur souffle fait gazouiller : quel plaisir nous fait cette imitation ? aucun, ou tout au plus celui de la surprise. Mais qu'on entende une voix légère et une symphonie agréable, qui expriment (moins fidèlement sans doute) le *chant* du même rossignol, l'oreille et l'âme sont dans le ravissement : c'est que les arts sont quelque chose de plus que l'imitation exacte de la nature.

« Il y a des moments où la nature toute simple a tout le charme que l'imitation peut avoir : telle mère ou telle amante se plaint naturellement avec des sons de voix si tendres, que la musique pourrait être touchante, en se contentant de saisir et de répéter ses plaintes ; mais la nature n'est pas toujours également belle : la véritable Bérénice a dû laisser échapper des cris désagréables à l'oreille. La musique, comme la peinture, en choisissant les expressions les plus belles de la douleur, et en écartant toutes celles qui pourraient blesser les organes, embellira donc la nature, et nous donnera des plaisirs plus grands : chacun des traits de la Vénus de Médicis a existé dans la nature, l'ensemble n'a jamais existé. De même un bel air pathétique est la collection d'une multitude d'accents échappés à des âmes sensibles. Le sculpteur et le musicien réunissent ces traits dispersés sous une forme qui leur donne de l'ensemble et de l'unité, et, par cet artifice, ils nous font éprouver des plaisirs que la nature et la vérité ne nous auraient jamais donnés. »

Voilà sur quoi se fonde la licence du *chant*, et pourquoi il a été permis d'associer la parole avec la musique.

Or cette espèce de prestige ne s'opère que de concert avec la poésie. Le drame lyrique doit donner lieu à une expression vive, mélodieuse et variée, tantôt passionnée à l'excès, tantôt plus

tranquille et plus douce, et susceptible tour à tour de tous les accents et de toutes les modulations qui peuvent toucher l'âme et flatter l'oreille. Si une passion trop violente et trop douloureuse y régnait sans relâche, l'expression musicale ne serait qu'une suite de gémissements et de cris : si la couleur en était continuellement sombre, l'expression serait tristement monotone et sombre comme elle : s'il n'y régnait que des sentiments doux et faibles, l'expression serait sans chaleur et sans force, elle n'aurait aucun relief.

C'est donc le mélange des ombres et des lumières qui fait le charme et la magie d'un poëme destiné à être mis en *chant;* ce doit être l'esquisse d'un tableau : le poëte le compose, le musicien l'achève. C'est au premier à ménager à l'autre les passages du clair-obscur; mais ces passages ne doivent être ni trop fréquents, ni trop rapides : on s'y est trompé lorsque, pour éviter la monotonie ou pour augmenter les effets, on a cru devoir passer brusquement et sans cesse du blanc au noir. Un mélange continuel de couleurs tranchantes fatigue l'imagination comme les yeux. L'art d'éviter ce papillotage est d'observer les gradations, et, par des nuances légères, de joindre l'harmonie à la variété : c'est à quoi se prête tout naturellement le système de l'opéra français, et à quoi répugne absolument le système de l'opéra italien. Pour s'en convaincre, il suffit de comparer le sujet de Régulus avec celui d'Armide. *Voyez* LYRIQUE.

Depuis que l'on s'occupe en France à perfectionner la musique, la théorie du *chant* a été discutée par des gens d'esprit et de goût; et leur objet commun a été d'examiner si le *chant* italien pouvait ou devait être appliqué à la langue française. L'un des premiers qui ont examiné cette question a cru la décider en assurant que non-seulement les Français n'avaient point de musique, mais que leur langue n'en aurait jamais. On dit qu'il vient d'avouer son erreur: il y a longtemps que cet aveu aurait pu lui échapper. Nombre d'essais en divers genres ont prouvé, par les faits, et par des faits multipliés, que ni la syntaxe, ni la prosodie, ni les éléments de notre langue, ni son génie, n'étaient incompatibles avec une bonne musique.

Nous avons vu depuis quelques années des airs brillants et

légers; des airs comiques d'un caractère très-fin, très-vif et très-piquant: des airs gracieux et tendres, des airs touchants et d'un pathétique assez fort; et dans ces airs la langue et la musique sont aussi à leur aise que dans le *chant* italien. Il faut avouer cependant que les syncopes, les prolations, les inversions de mots, que l'italien permet plus aisément que le français, peut-être aussi un retour plus fréquent des voyelles les plus sonores, donnent au *chant* italien plus de jeu et plus de brillant que le *chant* français n'en peut avoir : mais avec ce désavantage, il est possible encore d'avoir une bonne musique. Dans cette langue, dont on dit tant de mal, Racine et Quinault ont fait des vers aussi mélodieux que l'Arioste et que Métastase. Un musicien, homme de génie, et un poëte, homme de goût, en vaincront de même les difficultés, s'ils veulent s'en donner la peine. (Lorsque cet article fut imprimé pour la première fois, M. Piccini n'avait pas encore travaillé sur notre langue. Ses opéras sont la preuve la plus incontestable que cette langue, dans tous les caractères de l'expression noble et tragique, se prête sans contrainte à l'accent musical.)

Mais l'homme de lettres qui a pris la défense de notre langue contre celui qui voulait lui interdire l'espérance même d'avoir une musique, a été trop loin, ce me semble, en avançant que la musique est indépendante des langues. « Comment, dit-il, fait-on dépendre ce qui chante toujours, de ce qui ne chante jamais? »

Et quelle est la langue qui ne chante pas, dès que l'expression s'anime et peint les mouvements de l'âme?

« Je ne conçois pas, ajoute-t-il, la différence essentielle qu'on voudrait établir entre le *chant* vocal et l'instrumental. Quoi! celui-ci émanerait des seules lois de l'harmonie et de la mélodie; et l'autre, dépendant des inflexions de la parole, en serait une imitation? C'est créer deux arts au lieu d'un. »

Ce n'est qu'un art, mais dont l'imitation est tantôt plus vague, et tantôt plus déterminée. Il en est de la musique comme de la danse : celle-ci n'est souvent qu'un développement de toutes les grâces dont le corps humain est susceptible, dans ses pas, ses mouvements, ses attitudes, en un mot, dans son action

de tel ou de tel caractère, comme la gaieté, la mélancolie, la volupté, etc. Mais souvent aussi la danse est pantomime, et se propose l'imitation précise et propre d'un personnage et de son action; il en est de même du *chant*.

Que la musique instrumentale flatte l'oreille sans présenter à l'âme aucune image distincte, aucun sentiment décidé, et qu'à travers le nuage d'une expression légère et confuse, elle laisse imaginer et sentir à chacun ce qu'il veut, selon le caractère et la situation de son âme; c'en est assez. Mais on demande à la musique vocale une imitation plus fidèle, ou de l'image, ou du sentiment que la poésie lui donne à peindre: et alors il n'est pas vrai de dire que la musique soit indépendante de la langue, puisqu'en s'éloignant trop des inflexions naturelles, surtout en les contrariant, elle n'aurait plus d'expression.

Les inflexions de la langue ne sont pas toutes appréciables, mais elles sont toutes sensibles; et l'oreille s'aperçoit très-bien si le *chant* les imite, ou s'il en est trop éloigné.

La musique n'observe de l'accent prosodique que la durée relative des syllabes; et peu lui importe sans doute qu'une syllabe soit plus ou moins longue, ou qu'elle soit plus ou moins brève, pourvu qu'elle soit longue ou brève, c'est-à-dire qu'elle soit susceptible de lenteur ou de rapidité : dès que la voix peut se reposer deux temps de suite sur un son, il lui est permis, dans toutes les langues, de s'y reposer tant que la mesure l'exige : mais l'accent oratoire est un guide que la musique ne doit jamais abandonner, parce qu'il est lui-même la musique naturelle de la parole, c'est-à-dire le système des intonations et des inflexions qui, dans chaque langue, caractérisent et distinguent toutes les affections et tous les mouvements de l'âme. La plainte, la menace, la crainte, le désir, l'inquiétude, la surprise, l'amour, la joie, et la douleur, toutes les passions enfin, tous leurs degrés, toutes leurs nuances, les intentions même de l'esprit et les modes de la pensée, comme la dissimulation, l'ironie, le badinage, ont leur expression naturelle, non-seulement dans la parole, mais dans les accents de la voix. Aux paroles qui expriment telle ou telle passion de l'âme, telle ou telle intention de l'esprit, attacher un accent contraire à celui que la nature

ou que l'habitude y attache, ce serait donc ôter à l'expression son caractère et son effet. Or il est certain que l'accent oratoire a, d'une langue à l'autre, des différences si marquées, qu'une Anglaise ou un Italien qui réciterait sur le théâtre français le rôle de Zaïre ou celui d'Orosmane, avec les accents de sa langue les plus touchants et les plus vrais, nous ferait rire, au lieu de nous faire pleurer.

Si notre langue est musicale, ce n'est donc point parce que toutes les langues sont indifférentes à la musique, mais parce qu'elle a réellement de la mélodie et du nombre, et que ses inflexions naturelles sont assez sensibles pour servir de modèle aux inflexions du *chant*.

L'homme de lettres dont nous parlons a donc pu donner dans un excès; mais un homme de lettres non moins éclairé a donné dans l'excès contraire. « Je vous félicite, nous dit-il dans un *Traité du Mélodrame*, d'avoir abandonné vos vieilles psalmodies, pour vous faire initier dans la bonne musique, dont les Pergolèse, les Galuppi vous ont facilité l'accès; mais je ne puis m'empêcher de vous plaindre d'avoir poussé l'enthousiasme jusqu'à prendre vos maîtres pour modèles. Oui, sans doute, la musique italienne est belle et touchante, elle connaît seule toute la puissance de l'harmonie et de la mélodie; sa marche, ses moyens, ses formes habituelles sont très-propres à lui donner tout le charme dont elle est susceptible; simple et précise dans le récit ordinaire, hardie et pittoresque dans le récit obligé; mélodieuse, périodique, cadencée, *une* enfin dans *l'air*, elle nous offre des procédés méthodiques et fondés sur sa propre nature : mais tout cela, qu'est-ce en dernière analyse? De la musique, un concert. Que si vous transportez sur un théâtre toutes ces formules nouvelles; si vous voulez les employer pour faire mieux qu'un drame ordinaire, pour exagérer dans votre âme toutes les impressions que la scène, que la déclamation simple, ont coutume de lui faire éprouver, vous verrez que votre art sera contradictoire à votre objet, et vos moyens à votre fin. »

Voici donc quel est son système. « Il y a deux sortes de musiques, une musique simple et une musique composée; une musique qui chante et une musique qui peint, ou, si l'on veut, une

musique de concert et une musique de théâtre. Pour la musique de concert, choisissez de beaux motifs, suivez bien vos *chants*, phrasez-les exactement, et rendez-les périodiques; rien ne sera meilleur. Mais pour la musique de théâtre, n'ayons égard qu'aux paroles, et contentons-nous d'en renforcer l'expression par toutes les puissances de notre art. Ici j'oublie tous les principes analogiques auxquels j'avoue que la musique est redevable de ses plus grands effets. Je ne m'embarrasse plus des formes du récit ni de celles que vous donnez à l'air, je néglige enfin toute idée de rhythme et de proportion; je ne veux qu'exprimer chaque pensée, que rendre avec exactitude tout ce que je voudrai peindre; je quitterai mes motifs, je les multiplierai, je les tronquerai, je mêlerai l'air et le récit, je changerai les rhythmes, je multiplierai les phrases; mais je saurai bien vous en dédommager. »

Et nous dédommagerez-vous de la vérité simple, énergique et inimitable d'une déclamation naturelle? Noterez-vous les accents de la voix de Mérope, les sanglots, les cris déchirants de la voix d'une Dumesnil? Avec des tons et des demi-tons, donnerez-vous à la parole les nuances si précieuses de son expression pathétique? Dédommagerez-vous la tragédie de l'espèce de mutilation à laquelle on l'a condamnée, pour épargner à la musique les gradations, les développements dont celle-ci est ennemie? Nous dédommagerez-vous des pensées approfondies que le poëte s'est interdites, par la raison que leur caractère, tranquille et grave, de majesté, de force et d'élévation, sans aucun mouvement rapide et varié, n'était pas favorable au *chant*? Où sera la compensation de toutes les beautés qu'on aura sacrifiées à la musique? Une déclamation rompue, où le rhythme et la période seront tronqués à chaque instant; une déclamation entremêlée de traits de *chant* brisés, mutilés, avortés; une déclamation qui n'aura ni la vérité de la nature, ni aucun des agréments de l'art, vaut-elle bien ces sacrifices?

L'expression en sera pathétique dans les moments de force; mais dans les intervalles où la chaleur de la passion vous abandonnera, quelle monotonie et quelle insipide langueur! Et dans les moments même les plus passionnés, oubliez-vous que la vé-

rité, dont vous voulez être l'esclave, vous interdit encore plus l'harmonie que la mélodie, et que l'accompagnement est une licence plus hardie et moins vraisemblable que le tour symétrique des *chants* phrasés et arrondis?

Mais cédons la parole à l'auteur de l'*Essai sur l'Union de la Poésie et de la Musique*. « S'il est, dit-il en répondant au sévère auteur du *Mélodrame*, s'il est de l'essence de la musique d'être mélodieuse; si les formes de cette musique de concert m'arrachent des larmes, me ravissent, me transportent, m'enchantent, en exprimant des passions dans la manière qui lui est propre, c'est-à-dire sans que l'expression nuise au *chant*, sans que la musique cesse d'être de la musique, pourquoi l'interdire au théâtre? Est-ce pour avoir une déclamation plus vraie, que vous renoncez aux agréments du *chant*? Si c'est là votre objet, vous êtes averti que la Comédie française est très-bien placée aux Tuileries; qu'on y joue tous les jours les pièces des trois grands tragiques; et que c'est là qu'il faut aller, plutôt qu'à l'Opéra, pour être fortement ému. »

Depuis quelque temps on a beaucoup raisonné sur la nature du *chant*. Les uns ont dit que la musique était *un art indisciplinable;* qu'elle n'imitait que *par complaisance;* qu'*une expression suivie et soutenue n'était pas compatible avec ses formes passagères et fugitives;* que dans l'air le plus expressif il y avait *nécessairement des passages contradictoires avec l'expression dominante;* et ils en ont donné pour exemple le premier verset du *Stabat* de Pergolèse. Les autres ont répondu qu'il était difficile, et non pas impossible, de concilier avec l'expression l'unité du dessein dans un *chant* régulier; que c'était là le problème de l'art, résolu cent fois par le génie; et que ce premier verset du *Stabat*, où l'on ne trouvait des disparates que parce qu'on l'exécutait mal, était, d'un bout à l'autre, l'expression la plus sublime d'une douleur profonde, mêlée de plaintes et de sanglots. Le parti opposé au *chant* suivi, à la période musicale, a prétendu que les airs italiens les plus pathétiques et dans lesquels le dessein du *chant* était le mieux rempli n'étaient rien que *des madrigaux*. L'autre parti en a appelé aux *chants* de madame Todi, au ravissement que nous causaient les airs pathéti-

ques et mélodieux qu'elle exécutait dans nos concerts; ils ont demandé si la scène de l'*Alexandre dans l'Inde*, *Poro donque mori*, que le public ne s'est jamais lassé d'entendre et d'applaudir avec transport, était terminée par un madrigal; et si cet air, *Se il ciel mi divide*, manquait ou d'unité dans le dessein, ou d'analogie dans l'expression? Ils ont demandé si l'air de l'*Olimpiade*, *Se cherca l'amico*; si l'air du *Démophonte*, *Misero pargoletto*, étaient des madrigaux en paroles? et si jamais aucun compositeur en avait fait des madrigaux en musique? On a répondu que tous ces airs-là et mille autres n'étaient que de la musique de pupitre. On a répliqué qu'ils avaient commencé par avoir au théâtre les succès les plus éclatants. On a dit à cela que ce qui avait paru le sublime de l'expression sur les théâtres d'Italie et sur tous les théâtres de l'Europe n'était pas digne de la scène française; qu'un *chant* développé ralentirait trop l'action, et que *pour courir après elle* il fallait qu'il s'interrompît. A quoi l'on a répondu encore, que si le *chant* devait s'interrompre, ce n'était pas la peine qu'il commençât; qu'un dessein avorté ne faisait que tromper l'oreille; que lorsque l'action devait courir, elle n'avait besoin que d'une déclamation courante; mais que l'intérêt de l'action demandait bien souvent que l'âme, affectée d'un sentiment, s'en occupât, et que la passion se repliât sur elle-même; que dans la tragédie l'action ne courait pas toujours; que non-seulement elle permettait, mais qu'elle exigeait, dans la scène, des développements qui en faisaient l'éloquence, et que c'était par-là surtout que les grands poëtes se distinguaient; que ces développements, loin d'affaiblir l'intérêt de la situation, ne le rendaient que plus sensible; et qu'en retrancher les nuances et les gradations, ce ne serait pas abréger, ce serait mutiler la scène; qu'il en était de l'expression musicale comme de l'expression poétique; et qu'un sentiment développé par un beau *chant*, dans toutes ses nuances et dans toutes ses gradations, en devenait bien plus touchant; qu'à l'Opéra l'office du poëte était d'esquisser le tableau, et que c'était au compositeur de remplir le dessein du poëte; qu'ainsi le précepte d'Horace, *Semper ad eventum festinat*, avait été mal entendu; qu'il fallait se hâter sans doute, mais quelquefois *se hâter lentement*,

laisser à l'éloquence poétique dans la tragédie, et à l'éloquence musicale dans l'opéra, le temps d'employer ses moyens, et ne pas regarder comme perdues pour l'intérêt les quatre ou cinq minutes où dans l'air, par exemple, *Misero pargoletto*, un père exprime, par les accents les plus sensibles de la nature, sa tendresse pour son enfant, sa douleur et son désespoir.

Cette querelle n'aurait jamais fini, si l'un des plus habiles compositeurs d'Italie ne fût venu la terminer de la seule façon dont elle pouvait l'être. Il a essayé de rendre notre opéra chantant; et ses airs, où le *chant* est aussi développé, aussi arrondi, aussi fidèle au rhythme et à l'unité du dessein que dans la musique italienne, ont paru, même aux oreilles françaises, des modèles d'expression. Voilà, je crois, la question décidée; et les seuls airs d'Oreste et de Pylade dans l'*Iphigénie en Tauride* de M. Piccini ont mieux résolu la difficulté que cent brochures pour et contre n'auraient jamais pu l'éclaircir.

Vinci est regardé comme l'inventeur de la période musicale, c'est-à-dire du *chant* réduit à l'unité de dessein. Dans des vers faits à la louange de ce compositeur célèbre, voici la leçon qu'on a feint que Polymnie lui avait donnée lorsqu'il était encore enfant. Je ne cite ces vers que parce qu'ils rendent plus sensible la théorie de l'art du *chant*.

Lorsqu'à tes yeux la rose ou l'anémone
S'épanouit; quand les dons de Pomone,
Le doux raisin, la pêche au teint vermeil,
Sont colorés aux rayons du soleil,
Tu crois jouir de la simple nature :
Apprends, mon fils, que la fleur, que le fruit
Tient sa beauté d'une lente culture;
Que la nature a d'abord tout produit
Négligemment, comme le fruit sauvage,
Comme la fleur des champs et des buissons;
Et que plus riche, et plus belle, et plus sage,
Elle doit tout à l'heureux esclavage
Où la tient l'art, formé par ses leçons.
Oui, son disciple est devenu son maître :
En l'imitant, il sait la corriger;
Il suit ses pas pour la mieux diriger;

Il rend meilleur tout ce qu'elle fait naître,
Et l'avertit de ne rien négliger.
Si tu veux voir la mélodie éclore,
Du laboureur écoute la chanson;
Elle ressemble au fruit de ce buisson,
A cette fleur pâle, simple, inodore,
Qui sous la faux tombe avec la moisson.
Je l'avais pris inculte à son aurore,
Ce fruit sauvage, et pour moi précieux.
Je le cultive, il croît, il se colore;
Je le cultive, il s'embellit encore :
Le voilà mûr; il est délicieux.
Imite-moi. Sous un orme où l'on danse,
Tu vois souvent Philémon et Baucis
Sauter ensemble : un pas lourd, mais précis,
Marque le nombre et note la cadence.
Ce mouvement, dans les sons de la voix,
A pour l'oreille un attrait qui l'enchante :
Dans les forêts, le sauvage qui chante,
Fidèle au rhythme, en observe les lois.
Tel est le *chant*, même dès sa naissance.
Et garde-toi, par l'erreur aveuglé,
De lui donner un moment de licence :
Comme un pendule il doit être réglé;
Et la mesure en est l'âme et l'essence.
Ce n'est pas tout : suspendus à propos,
Ses mouvements sont mêlés de repos.
Ainsi les sons, liés en période,
Auront leur cercle aussi bien que les mots.
Et, mon enfant, laisse dire les sots :
Comme l'esprit, l'oreille a sa méthode.
On te dira qu'un style mutilé,
Dur, raboteux, dissonnant, ampoulé,
A la nature est un *chant* qui ressemble;
N'en crois jamais que l'oreille et l'instinct,
Qui d'un *chant* pur, analogue et distinct,
A préféré la rondeur et l'ensemble.
Le grand problème et l'écueil de mon art,
C'est le motif, c'est ce coup de lumière,
Ce trait de feu, cette beauté première,
Que le génie obtient seul du hasard.

Un long travail peut donner tout le reste :
Par des calculs on aura des accords,
Avec du bruit on remuera.... les corps ;
Mais la pensée est comme un don céleste.
Je la réserve à mes vrais favoris ;
Je te la donne, à toi que je chéris.
Un maladroit quelquefois la rencontre ;
Mais il la gâte, ou la laisse échapper.
L'esprit, le goût, l'habileté se montre
Dans le talent de la développer.
D'un dessein pur l'unité variée,
Un tour facile, élégant, arrondi,
Un essor libre et sagement hardi ;
Et la nature avec l'art mariée ;
Voilà le *chant* par les dieux applaudi.

CHŒUR. Si l'on en croit les admirateurs de l'antiquité, la tragédie a fait une perte considérable en renonçant à l'usage du *chœur*. Mais 1° sur le théâtre ancien il était souvent déplacé ; 2° lors même qu'il y était employé le plus à propos, ses inconvénients balançaient au moins ses avantages ; 3° quand même il serait vrai qu'il convenait au genre de la tragédie ancienne, il n'en serait pas moins incompatible avec le système, tout différent, de la tragédie moderne, et avec la nouvelle forme de nos théâtres.

D'abord le *chœur* étant devenu, d'acteur principal qu'il était sur le chariot de Thespis, un personnage subalterne, un simple confident de la scène tragique, on se fit une habitude de l'y voir ; cette habitude le mit en possession du théâtre. Le *chœur* chantait ; les Grecs voulaient de la musique : le *chœur* représentait le peuple ; et le peuple aimait à se voir dans la confidence des grands : le *chœur* faisait décoration ; et on l'employait à remplir le vide d'un théâtre immense.

Rien de plus convenable, de plus touchant et de plus beau que de voir, dans la tragédie des *Perses*, les vieillards choisis par Xerxès pour gouverner en son absence, attendre, avec inquiétude, le succès de la bataille de Salamine ; environner le

courrier qui en porte la nouvelle ; interrompre par des cris de douleur le récit de ce grand désastre.

Rien de plus terrible que le *chœur* des Euménides dans la tragédie de ce nom : on dit que l'effroi qu'il causa fut tel, que dans l'amphithéâtre les femmes enceintes avortèrent. Depuis cet accident, le *chœur*, qui était composé de cinquante personnes, fut réduit à quinze, et puis à douze, moins, à la vérité, pour affaiblir l'impression du spectacle, que pour en diminuer les frais.

Rien de plus naturel et de plus pathétique que d'entendre, dans la tragédie d'*OEdipe*, ce roi environné des enfants des Thébains, conduits par le grand prêtre, ouvrir la scène par ces mots : « Infortunés enfants, tendre race de l'antique Cadmus, quel sujet de tristesse vous rassemble en ces lieux ? que veulent dire ces bandelettes, ces branches, ces symboles des suppliants !..... Quelle crainte, quelle calamité, quel malheur présent ou futur vous réunit au pied des autels ? Parlez, me voici prêt à vous secourir : je serais insensible, si je n'étais ému d'un spectacle si touchant. »

Et le prêtre lui répondre : « Vous voyez, grand roi, cette troupe inclinée au pied de nos autels. Voici des enfants qui se soutiennent à peine, des sacrificateurs courbés sous le poids des années, et des jeunes hommes choisis. Pour moi, je suis le grand-prêtre du souverain des dieux. Le reste du peuple, orné de couronnes, est dispersé dans la place ; les uns entourent les temples de Jupiter et de Pallas, les autres sont autour des autels d'Apollon sur le bord du fleuve. La cause d'une si vive douleur ne vous est pas inconnue. Hélas ! Thèbes, presque ensevelie dans un océan de maux, peut à peine lever la tête au-dessus des abîmes profonds qui l'environnent. Déjà la terre a vu périr les moissons naissantes et les tendres troupeaux. Les enfants expirent dans le sein de leurs mères. Un dieu ennemi, un feu dévorant, une peste cruelle ravage la ville et enlève les habitants. Le noir Pluton, enrichi de nos pertes, se rit de nos gémissements et de nos pleurs. Tournés vers les autels de votre palais, nous vous invoquons, sinon comme un dieu, du moins comme le plus grand des hommes, seul capable de soulager nos maux et d'apaiser la colère du ciel. »

Quelquefois aussi un dialogue plus pressé du *chœur* avec le personnage en action était naturel et touchant, comme on le voit dans le *Philoctète*.

Mais s'il y a dans le théâtre grec quelques exemples de cet heureux emploi du *chœur*, combien de fois ne l'y voit-on pas inutile, oiseux, importun, et contre toute vraisemblance? Quelle apparence que Phèdre confie sa honte aux femmes de Trézène? De quel secours est à l'innocence d'Hippolyte ce *chœur* de femmes, ce témoin muet qui, le voyant condamné par son père, se contente de faire cette froide réflexion : « Qui des mortels peut-on appeler heureux, quand on voit la fortune de nos rois sujette à une si triste révolution? » Quoi de plus froid encore et de plus à contre-temps que cette première partie du *chœur* qui suit la scène où Phèdre a pris la résolution de mourir?

« Que ne suis-je sur un rocher élevé, et changée en oiseau! à la faveur de mes ailes, je passerais sur la mer Adriatique et sur les rives du Pô, où les infortunées sœurs de Phaéton répandent des larmes d'ambre.

« J'irais aux riches jardins des Hespérides, nymphes dont la douce voix charme les oreilles, dans ces climats où Neptune ne laisse plus le passage libre aux nautonniers; car il a pour terme le ciel soutenu par Atlas. Là, coulent toujours du palais de Jupiter les bienheureuses sources de l'ambroisie. Là, un terrain toujours fécond en célestes richesses produit ce qui fait la félicité des dieux. »

Il s'agit bien de passer sur les rives du Pô ou dans le jardin des Hespérides! il s'agit de secourir Phèdre réduite au désespoir, ou de sauver l'innocent Hippolyte.

En pareil cas, notre vieux poëte Hardi faisait dire au *chœur*, se parlant à lui-même.

O couards! ô chétifs! ô lâches que nous sommes!
Indignes de tenir un rang parmi les hommes!
Endurer, spectateurs, tel opprobre commis!

Les deux grands inconvénients de l'usage continuel du *chœur* dans la tragédie ancienne étaient, l'un, d'exiger nécessairement pour le lieu de la scène un endroit public, comme un temple,

un portique, une place où le peuple fût censé pouvoir accourir; l'autre, de rendre indispensable, par sa présence, l'unité de lieu et de temps; et de là une gêne continuelle dans le choix des sujets et dans la disposition de la fable, ou une foule d'invraisemblances dans la composition et dans l'exécution. *Voyez* ENTR'ACTE, UNITÉ.

Ce qu'il eût fallu faire du *chœur*, sur le théâtre ancien, pour l'employer avec avantage, c'eût été de l'introduire toutes les fois qu'il aurait pu contribuer au pathétique ou à la pompe du spectacle; et de s'en délivrer toutes les fois qu'il était déplacé, inutile ou gênant.

Mais si par la nature de l'action théâtrale, qui était communément une calamité publique, ou du moins quelque événement qui ne pouvait être caché, une foule de confidents y pouvaient être mis en scène; si la simplicité de la fable, la pompe du spectacle, et la nécessité de remplir un théâtre immense, qui sans cela aurait paru désert, demandaient quelquefois la présence du *chœur*, il n'en est pas de même dans un genre de tragédie où ce n'est plus, ni un arrêt de la destinée, ni un oracle, ni la volonté d'un dieu qui conduit l'action théâtrale et qui produit l'événement, mais le jeu des passions humaines, qui, dans leurs mouvements intimes et cachés, ont peu de confidents et souffriraient peu de témoins.

Quoiqu'il ne soit pas vrai, comme on l'a dit, que la tragédie fût un spectacle religieux chez les Grecs, il est vrai du moins que les opinions religieuses s'y mêlaient sans cesse, ainsi que les cérémonies du culte; et c'est ce qui rendait majestueuse pour eux cette espèce de procession du *chœur*, qui sur trois files se promenait en cadence, dans l'intervalle des scènes, tournant à gauche et puis à droite, chantant la strophe et l'antistrophe, puis s'arrêtant et chantant l'épode, le tout pour exprimer, dit-on, les mouvements du ciel et l'immobilité de la terre. Mais certainement rien de semblable ne convient au théâtre de *Cinna*, de *Britannicus*, de *Zaïre*.

Nos premiers poëtes tragiques, en imitant les Grecs, ne manquèrent pas d'adopter le *chœur*; et jusqu'au temps de Hardi, le *chœur* était chanté. Cet accord des voix était connu sur nos pre-

miers théâtres dans ce qu'on appelait *mystère* : le Père éternel avait trois voix, un dessus, une haute-contre, et une basse, à l'unisson. Hardi se réduisit à faire parler le *chœur* par l'organe d'un coryphée ; dans le Coriolan de ce poëte, le *chœur* dialogue avec le sénat, et dit de suite jusqu'à quarante vers. Dès lors il ne fut plus question du *chœur* en intermède, jusqu'à l'*Athalie* de Racine, pièce unique dans son genre et absolument hors de pair.

Voltaire, dans son *OEdipe* a voulu mettre le *chœur* en scène; jamais il ne fut mieux placé, et l'extrême difficulté de l'exécution l'a cependant fait supprimer. Depuis, on s'est borné, comme Hardi, lorsque l'action exige une assemblée, à faire parler un ou deux personnages au nom de tous ; c'est la seule espèce de *chœur* qu'admette la scène française ; et dans les sujets mêmes, soit anciens soit modernes, dont le spectacle demande le plus de pompe et d'appareil, comme les deux *Iphigénie*, *Mahomet*, et *Sémiramis*, un théâtre où l'action se passe immédiatement sous nos yeux rend presque impossible le concert et l'accord d'une multitude assemblée qui parlerait en même temps. Il est vrai qu'en la faisant chanter comme les Grecs, la difficulté serait moindre; mais le chant du *chœur*, entremêlé avec une déclamation simple, fera toujours pour nos oreilles une disparate et une invraisemblance qui, dans le genre sérieux et grave, nuirait trop à l'illusion.

Dans ce qu'on appelle chez les Grecs la comédie ancienne, comme ce n'était communément qu'une satire politique, le *chœur* était très-bien placé ; il représentait le peuple, ou une classe de citoyens, tantôt allégoriquement, comme dans *les Oiseaux* et dans *les Guêpes ;* tantôt au naturel, comme dans *les Acharniens*, *les Harangueuses*, *les Chevaliers ;* et le poëte l'employait ou à faire la satire de la république, ou à sa propre défense et à son apologie. C'est ainsi que dans *les Acharniens*, le *chœur*, traitant le peuple d'enfant et de dupe, lui reproche son imbécillité à se laisser séduire par des louanges, tandis qu'Aristophane a seul osé lui dire la vérité en plein théâtre, au péril de sa vie. « Laissez-le faire, ajoute le *chœur* : il n'a eu en vue que le bien, et il le procurera de toutes ses forces, non par de basses adulations

et des souplesses artificieuses, mais par de salutaires avis. » La comédie du second et du troisième âge changea de caractère, et le *chœur* lui fut interdit.

CHŒUR d'*Opéra*. Que vingt personnes parlent ensemble, leurs articulations se mêlent, les sons de leurs voix se confondent, et l'on n'entend qu'un bruit confus. Mais dans un chant dont toutes les articulations et les intonations sont prescrites et mesurées, vingt voix d'accord n'en feront qu'une ; et de leur concert peuvent résulter de grands effets, soit du côté de l'harmonie, soit du côté de l'expression.

Je vais plus loin. Dans un spectacle où il est reçu que la parole sera chantée, le *chœur* a sa vraisemblance comme le récitatif, et cette vraisemblance est la même que celle du duo, du trio, du quatuor, etc. Mais ce que j'ai dit du duo français, je le dis de même du *chœur* : en s'éloignant de la nature, il a perdu de ses avantages. *Voyez* DUO.

Il arrive souvent dans la réalité qu'un peuple entier pousse le même cri, qu'une foule de monde dit à la fois la même chose; et comme on accorde toujours quelque liberté à l'imitation, le *chœur*, en imitant ce cri, ce langage unanime d'une multitude assemblée, peut se donner quelque licence ; l'art et le goût consistent à pressentir jusqu'où l'extension peut aller. Or, c'en est trop que de faire tenir ensemble à tout un peuple un long discours suivi et dans les mêmes termes, à moins que ce ne soit un discours appris comme un hymne ; et tel peut être supposé par exemple, le *chœur*, *Brillant soleil!* dans l'acte des *Incas;* le *chœur* de Thétis et de Pélée, *O destin, quelle puissance!* le *chœur* de Jephté, *Le ciel, l'enfer, la terre et l'onde*, et tout ce qui se chante dans des solennités.

Il faut donc distinguer, dans l'hypothèse théâtrale, le *chœur* appris et le *chœur* impromptu. Le premier peut paraître composé avec art, sans détruire la vraisemblance ; mais dans l'autre l'on ne doit voir que l'unanimité fortuite et momentanée des sentiments dont une multitude est émue à la fois Plus ces sentiments seront vifs et rapides, et plus l'expression en sera

simple, naturelle et concise ; plus il sera vraisemblable que tout un peuple ait dit la même chose en même temps.

Atys, Atys lui-même
Fait périr ce qu'il aime.

Cependant une des plus grandes beautés du chant du *chœur*, c'est le dessein; ce dessein demande quelque étendue pour se développer, et quelque suite pour se donner de la rondeur et de l'ensemble ; le moyen de décrire un cercle harmonieux en imitant des cris, des mots entrecoupés ! Voilà sans doute la difficulté, mais aussi le secret de l'art ; et ce secret se réduit, du côté du poëte, à dialoguer le *chœur*, comme j'ai déjà dit de former le duo. Que les différentes parties se séparent et se rejoignent ; que tantôt elles se contrarient, et que tantôt elles s'accordent ; que deux, trois voix, une voix seule, de temps en temps, se fasse entendre, qu'une partie lui réponde, qu'une autre partie la soutienne, et qu'enfin toutes se ramènent à un sentiment unanime, ou se choquent dans un combat de deux sentiments opposés : voilà le *chœur* qui devient une scène étendue et développée, et qui, dans son imitation, a toute la vérité de la nature, avec cette seule différence, que d'un tumulte populaire on aura fait un chant et un concert harmonieux.

Un vrai modèle dans ce genre, c'est la *chœur* de l'opéra d'*Atys*, à la descente de *Cybèle : Venez, reine des dieux, venez.* C'est de M. Piccini que nos jeunes compositeurs doivent apprendre à faire des *chœurs mélodieux.*

En critiquant les *chœurs* de l'opéra français, on a cité ce morceau de poésie rhythmique que nous a conservé Lampride, où est exprimé le cri de fureur et de joie du peuple romain à la mort de l'empereur Commode, et on a dit : *Que les gens de goût décident* entre ce *chœur* et les *chœurs* d'opéra. Mais on n'a mis en comparaison que deux mauvais *chœurs* de Quinault ; et ces deux exemples ne prouvent pas que nos *chœurs* soient toujours mauvais. Celui de Lampride, au style près, dont la bassesse est dégoûtante, serait pathétique sans doute ; mais rien n'empêche que dans nos opéras on n'en compose sur ce modèle. Et pourquoi ne pas rappeler ceux de Castor, celui d'Alceste, *Alceste est morte!*

celui de Jephté, celui de Coronis, celui des *Incas*, et nombre d'autres qui ont leur beauté et qui produisent leur effet? On aurait encore eu de l'avantage à leur opposer celui de Lampride; mais on n'aurait pas eu le plaisir de dire que l'un était sublime, et que les autres étaient plats. La vérité simple est que l'action, le dialogue, le pathétique, seront toujours très-favorables à la forme du *chœur*, et que le genre de notre opéra y donne lieu, toutes les fois que la situation est passionnée et qu'elle intéresse une multitude; c'est au poëte à saisir le moment; c'est au musicien à le seconder. On peut voir dans les opéras de M. Gluck et dans ceux de M. Piccini, de combien de beaux *chœurs* ils ont enrichi notre scène. Dans les *chœurs* dont l'effet résulte de l'harmonie, le compositeur allemand s'est signalé; le compositeur italien excelle dans les *chœurs* où l'expression demande le charme de la mélodie. *Voyez* AIR, CHANT, DUO, LYRIQUE, RÉCITATIF.

CHRIE. Sorte d'amplification que les rhéteurs donnent à faire à leurs disciples, et qui consiste à commenter un mot sentencieux ou un fait mémorable. La forme qu'ils ont prescrite à cette espèce d'acrostiche est le chef-d'œuvre de la pédanterie.

Quoi de plus pédantesque, en effet, que d'apprendre aux enfants à s'appesantir sur un mot ou sur un trait de caractère, dont la vivacité rapide fait souvent la grâce et la force? Quoi de plus contraire au bon goût, au bon sens, au bon emploi d'un temps précieux, que d'assujettir l'imagination et la pensée, dans une jeune tête, à une marche laborieuse et contrainte, qui à chaque pas contrarie tous leurs mouvements naturels?

Qu'on s'imagine qu'un enfant, à qui l'on propose pour sujet d'une *chrie verbale* ce vers d'Horace,

Orandum est ut sit mens sana in corpore sano,

ou pour sujet d'une *chrie active*, le geste de Tarquin coupant les têtes des pavots; ou pour sujet d'une *chrie mixte*, l'action de Diogène dans l'attitude d'un suppliant, tendant la main, dans la place publique, à une statue de marbre, et sa réponse

à celui qui, le trouvant dans cette attitude, lui demanda ce qu'il faisait là : *Je m'exerce à endurer des refus;* qu'on s'imagine, dis-je, qu'un malheureux enfant est condamné par *Aphtonius* à diviser le sujet qu'on lui donne en huit parties, c'est-à-dire en huit sortes de torture pour son esprit.

Ces parties sont : 1° le *préambule, a laudativo,* lequel préambule doit contenir l'éloge de l'action ou de la sentence, et de celui qui en est l'auteur. Mais c'est Tarquin qui conseille à son fils de faire trancher la tête à tous les notables de son village, de *Gabies;* n'importe, il faut louer Tarquin et la belle leçon qu'il donne.

2° La *paraphrase.* Mais la pensée est claire et simple, et d'une vérité évidente comme celle-ci :

Multa senem circumveniunt incommoda.

N'importe, il la faut expliquer et l'amplifier *a paraphrastico.*

3° La *cause.* Mais la cause est souvent la nature même du cœur humain, comme dans cette vérité : *Ira furor brevis est,* et cela passe l'intelligence et d'un enfant et d'un philosophe. N'importe, il faut que l'enfant argumente *a causa,* dût-il ne savoir ce qu'il dit.

4° Le *contraire.* Mais quel tourment pour un enfant de chercher le contraire d'une maxime vague, comme de celle-ci : *Fronti nulla fides.* N'importe, il faut qu'il se casse la tête pour prouver *a contrario.*

5° Le *semblable.* Mais quelle est la similitude de cette pensée de Térence, *Crescit in adversis virtus ?* On y a trouvé, pour emblème, la flamme d'une torche exposée au vent; on peut aussi y employer l'image du chêne, qui, sur le sommet d'une montagne, s'élève et s'affermit au milieu des tempêtes; mais cela sera-t-il présent à l'imagination d'un enfant ? N'importe, il faut qu'il prouve *a simili,* quoiqu'il soit vrai, en général, que les images ne prouvent rien.

6° L'*exemple.* Mais quels exemples peut citer un enfant dont la tête est vide, qui ne sait que très-peu de chose des temps anciens, et rien des temps modernes ? Il faut pourtant qu'il batte la campagne, et qu'il raisonne *ab exemplo.*

7° Le *témoignage*, c'est-à-dire l'autorité des auteurs graves, que l'écolier n'a jamais lus, ou qu'il a lus sans réflexion, et qu'il n'a certainement pas assez présents pour en faire usage à propos.

8° Quoique assez souvent il n'y ait pas lieu à l'*épilogue*, on l'oblige à épiloguer, et cela s'appelle conclure *a brevi epilogo*.

Il est bien vrai que le régent indique à l'écolier et les passages et les exemples; qu'il lui suggère aussi les causes, les ressemblances, les contrastes, ou plutôt qu'il lui dicte ce qu'il doit inventer. Mais quelle misérable manière de former l'esprit des jeunes gens, que de les mener ainsi à la lisière!

Encore il faut voir ce que c'est que les canevas qu'on leur trace et que les modèles qu'on leur présente. Qui croirait que pour confirmer cette vérité éternelle:

Breve et irreparabile tempus
Omnibus est vitæ;

qui croirait que les témoignages cités et accolés par le père de *Colonia* sont *Job* et *Phèdre* le fabuliste? Qui croirait que dans la même *chrie* les exemples du bon emploi du temps sont les vierges et les martyrs? Virgile assurément ne s'attendait pas à être si bien appuyé.

La première règle du bon sens, dans l'art d'instruire, est de ne faire faire aux apprentis que ce qu'ils feront étant maîtres, en commençant par ce qu'il y a de plus simple et de plus facile. Or la *chrie*, qui n'est d'usage dans aucun genre d'éloquence, et qu'on ne fera certainement jamais hors du collége, est encore ce que les rhéteurs ont pu imaginer de plus difficile et de plus compliqué. Ainsi, dans tous les points, la *chrie* a été inventée et enseignée en dépit du bon sens.

Il faut espérer qu'à présent, qu'on a délivré la tendre mollesse de l'enfance des entraves du maillot, et les grâces de l'adolescence de leur prison de baleine, on fera pour l'esprit humain ce qu'on a fait pour le corps; que la pensée, l'imagination, le sentiment, dans la jeunesse, seront délivrés à leur tour des brassières du pédantisme, et que la *chrie*, comme la plus barbare des

inventions scolastiques, sera proscrite pour jamais; l'université de Paris l'a bannie de ses écoles.

COMÉDIE. C'est l'imitation des mœurs, mise en action; imitation des mœurs, en quoi elle diffère de la tragédie et du poëme héroïque; imitation en action, en quoi elle diffère du poëme didactique moral et du simple dialogue.

Elle diffère particulièrement de la tragédie dans son principe, dans ses moyens, et dans sa fin. La sensibilité humaine est le principe d'où part la tragédie : le pathétique en est le moyen; la crainte des passions funestes, l'horreur des grands crimes, et l'amour des sublimes vertus sont les fins qu'elle se propose. La malice naturelle aux hommes est le principe de la *comédie*. Nous voyons les défauts de nos semblables avec une complaisance mêlée de mépris, lorsque ces défauts ne sont ni assez affligeants pour exciter la compassion, ni assez révoltants pour donner de la haine, ni assez dangereux pour inspirer de l'effroi. Ces images nous font sourire, si elles sont peintes avec finesse; elles nous font rire, si les traits de cette maligne joie, aussi frappants qu'inattendus, sont aiguisés par la surprise. De cette disposition à saisir le ridicule, la *comédie* tire sa force et ses moyens. Il eût été sans doute plus avantageux de changer en nous cette complaisance vicieuse en une pitié philosophique, mais on a trouvé plus facile et plus sûr de faire servir la malice humaine à corriger les autres vices de l'humanité, à peu près comme on emploie les pointes du diamant à polir le diamant même. C'est là l'objet ou la fin de la *comédie*.

Mal à propos l'a-t-on distinguée de la tragédie, par la qualité des personnages; le roi de Thèbes, et Jupiter lui-même, sont des personnages comiques dans l'*Amphitryon;* et Spartacus, de la même condition que Sosie, est un personnage tragique à la tête de ses conjurés. Le degré des passions ne distingue pas mieux la *comédie* de la tragédie; le désespoir de l'avare, lorsqu'il a perdu sa cassette, ne le cède en rien au désespoir de Philoctète, à qui on enlève les flèches d'Hercule. Des malheurs, des périls, des sentiments extraordinaires caractérisent la tragédie; des in-

térêts et des caractères communs constituent la *comédie*. L'une peint les hommes comme ils ont été quelquefois; l'autre, comme ils ont coutume d'être. La tragédie est un tableau d'histoire; la *comédie* est un portrait: non le portrait d'un seul homme, comme la satire, mais d'une espèce d'hommes répandus dans la société, et dont les traits les plus marqués sont réunis dans une même figure. Enfin le vice n'appartient à la *comédie* qu'autant qu'il est ridicule et méprisable; dès que le vice est odieux, il est du ressort de la tragédie. C'est ainsi que Molière a fait de l'imposteur un personnage comique dans *Tartufe*; et Shakspeare, un personnage tragique dans *Glocestre*. Si Molière a rendu Tartufe odieux au cinquième acte, c'est, comme J. B. Rousseau le remarque, *par la nécessité de donner le dernier coup de pinceau à son personnage*.

On demande si la *comédie* est un poëme; question aussi difficile à résoudre qu'inutile à proposer, comme toutes les disputes de mots. Veut-on approfondir un son, qui n'est qu'un son, comme s'il renfermait la nature des choses? La *comédie* n'est point un poëme pour celui qui ne donne ce nom qu'à l'héroïque et au merveilleux; elle en est un pour celui qui met l'essence de la poésie dans la peinture. Un troisième donne le nom de poëme à la *comédie* en vers et le refuse à la *comédie* en prose, sur ce principe que la mesure n'est pas moins essentielle à la poésie qu'à la musique; mais qu'importe qu'on diffère sur le nom, pourvu qu'on ait la même idée de la chose? *L'Avare*, ainsi que le *Télémaque*, sera ou ne sera point un poëme; il n'en sera pas moins un ouvrage excellent. On disputait à Adisson que *le Paradis perdu* fût un poëme héroïque: *Eh bien!* dit-il, *ce sera un poëme divin.*

Comme presque toutes les règles du poëme dramatique concourent à rapprocher par la vraisemblance la fiction de la réalité, l'action de la *comédie* nous étant plus familière que celle de la tragédie, et le défaut de vaisemblance plus facile à remarquer, les règles y doivent être plus rigoureusement observées: de là cette unité, cette continuité de caractère, cette aisance, cette simplicité dans le tissu de l'intrigue, ce naturel dans le dialogue, cette vérité dans les sentiments, cet art de cacher l'art

même dans l'enchaînement des situations, d'où résulte l'illusion théâtrale.

Si l'on considère le nombre des traits qui caractérisent un personnage comique, on peut dire que la *comédie* est une imitation exagérée. Il est bien difficile, en effet, qu'il échappe en un jour à un seul homme autant de traits d'avarice que Molière en a rassemblé dans Harpagon; mais cette exagération rentre dans la vraisemblance, lorsque les traits sont multipliés par des circonstances ménagées avec art. Quant à la force de chaque trait, la vraisemblance a des bornes. L'avare de Plaute examinant les mains de son valet, lui dit: *Voyons la troisième*, ce qui est choquant: Molière a traduit *l'autre*, ce qui est naturel, attendu que la précipitation de l'avare a pu lui faire oublier qu'il a déjà examiné deux mains, et prendre celle-ci pour la seconde. *Les autres* est une faute du comédien, qui s'est glissée dans l'impression.

Il est vrai que la perspective du théâtre exige une couleur forte et de grandes touches, mais dans de justes proportions, c'est-à-dire telles que l'œil du spectateur les réduise sans peine à la vérité de la nature. Le *Bourgeois gentilhomme* paye les titres que lui donne un complaisant mercenaire, et c'est ce qu'on voit tous les jours; mais il avoue qu'il les paye, *Voilà pour le monseigneur*, et c'est en quoi il renchérit sur ses modèles. Molière tire d'un sot l'aveu de ce ridicule, pour le mieux faire apercevoir dans ceux qui ont l'esprit de le dissimuler. Cette espèce d'exagération demande une grande justesse de raison et de goût. Le théâtre a son optique, et le tableau est manqué dès que le spectateur s'aperçoit qu'on a outré la nature.

Par la même raison, il ne suffit pas, pour rendre l'intrigue et le dialogue vraisemblables, d'en exclure ces *aparté*, que l'hypothèse théâtrale ne rend pas toujours assez naturels, et ces méprises fondées sur une ressemblance ou un déguisement prétendu, supposition que tous les yeux démentent, hors ceux du personnage qu'on a dessein de tromper; il faut encore que tout ce qui se passe et se dit sur la scène soit une peinture si naïve de la société, qu'on oublie qu'on est au spectacle. Un tableau est mal peint, si au premier coup d'œil on pense à la toile, et

si l'on remarque le mélange des couleurs, avant que de voir des rondeurs, des reliefs et des lointains. Le prestige de l'art, c'est de cacher l'art même, au point que non-seulement l'illusion précède la réflexion, mais qu'elle la repousse et l'écarte. Telle devait être l'illusion des Grecs et des Romains aux *comédies* de Ménandre et de Térence, non à celles d'Aristophane et de Plaute. Observons cependant, à propos de Térence, que le possible, qui suffit à la vraisemblance d'un caractère ou d'un événement tragique, ne suffit pas à la vérité de la *comédie*. Ce n'est point un père comme il peut y en avoir, mais un père comme il y en a souvent; ce n'est point un individu, mais une espèce qu'il faut prendre pour modèle : contre cette règle pèche le caractère unique du *Bourreau de lui-même*.

Ce n'est point une combinaison possible à la rigueur, c'est une suite naturelle d'événements familiers, qui doivent former l'intrigue de la *comédie :* principe qui condamne l'intrigue de l'*Hécyre*, si toutefois Térence a eu dessein de faire une *comédie* d'une action toute pathétique, et d'où il écarte jusqu'à la fin avec une précaution marquée, le seul personnage qui pouvait être plaisant.

D'après ces règles, que nous allons avoir occasion de développer et d'appliquer, on peut juger des progrès de la *comédie* ou plutôt de ses révolutions.

Sur le chariot de Thespis, la *comédie* n'était qu'un tissu d'injures adressées aux passants par des vendangeurs barbouillés de lie. Cratès, à l'exemple d'Épicharmus et de Phormis, poëtes siciliens, l'éleva sur un théâtre plus décent et dans un ordre plus régulier. Alors la *comédie* prit pour modèle la tragédie, inventée par Eschyle, ou plutôt l'une et l'autre se formèrent sur les poésies d'Homère; l'une, sur l'*Iliade* et l'*Odyssée;* l'autre, sur le *Margitès*, poëme satirique du même auteur : et c'est là proprement l'époque de la naissance de la *comédie* grecque.

On la divise en *ancienne, moyenne*, et *nouvelle*, moins par ses âges, que par les différentes modifications qu'on y observa successivement dans la peinture des mœurs. D'abord on osa

mettre sur le théâtre d'Athènes des satires en action, c'est-à-dire des personnages connus et nommés, dont on imitait les ridicules et les vices? telle fut la *comédie ancienne.*

Si quis erat dignus describi, quod malus, aut fur,
Quod mœchus foret, aut sicarius, aut alioqui
Famosus, multa cum libertate notabant. (HOR.)

Les lois, pour réprimer cette licence, défendirent de nommer. La malignité des poëtes, ni celle des spectateurs, ne perdit rien à cette défense : la ressemblance des masques, des vêtements, de l'action, désignèrent si bien les personnages, qu'on les nommait en les voyant. Telle fut la *comédie moyenne*, où le poëte, n'ayant plus à craindre le reproche de la personnalité, n'en était que plus hardi dans ses insultes, d'autant plus sûr d'ailleurs d'être applaudi, qu'en repaissant la malice des spectateurs par la noirceur de ses portraits, il ménageait encore à leur vanité le plaisir de deviner les modèles. C'est dans ces deux genres qu'Aristophane triompha tant de fois, à la honte des Athéniens.

La *comédie satirique* présentait d'abord une face avantageuse. Il est des vices contre lesquels les lois n'ont point sévi : l'ingratitude, l'infidélité au secret et à sa parole, l'usurpation tacite et artificieuse du mérite d'autrui, l'intérêt personnel, et l'incapacité dans les affaires publiques, échappent à la sévérité des lois ; la *comédie satirique* y attachait une peine d'autant plus terrible, qu'il fallait la subir en plein théâtre. Le coupable y était traduit, et le public se faisait justice. C'était sans doute pour entretenir une terreur si salutaire, que non-seulement les poëtes satiriques furent d'abord tolérés mais gagés par les magistrats comme censeurs de la république. Platon lui-même s'était laissé séduire à cet avantage apparent, lorsqu'il admit Aristophane dans son banquet, si toutefois l'Aristophane comique est l'Aristophane du banquet, ce qu'on peut au moins révoquer en doute. Il est vrai que Platon conseillait à Denys la lecture des *comédies* de ce poëte, pour connaître les mœurs de la république d'Athènes; mais c'était lui indiquer un bon observateur, un espion adroit, qu'il n'en estimait pas davantage.

Quant aux suffrages des Athéniens, un peuple ennemi de toute domination devait craindre surtout la supériorité du mérite. La plus sanglante satire était donc sûre de plaire à ce peuple jaloux, lorsqu'elle tombait sur l'objet de sa jalousie. Il est deux choses que les hommes vains ne trouvent jamais trop fortes, la flatterie pour eux-mêmes, la médisance contre les autres : ainsi tout concourut d'abord à favoriser la *comédie satirique*. On ne fut pas longtemps à s'apercevoir que le talent de censurer le vice, pour être utile, devait être dirigé par la vertu, et que la liberté de la satire, accordée à un malhonnête homme, était un poignard dans les mains d'un furieux ; mais ce furieux consolait l'envie. Voilà pourquoi dans Athènes, comme ailleurs, les méchants ont trouvé tant d'indulgence et les bons tant de sévérité. Témoin la *comédie* des *Nuées*, exemple mémorable de la scélératesse des envieux, et des combats que doit se préparer à soutenir celui qui ose être plus sage et plus vertueux que son siècle.

La sagesse et la vertu de Socrate étaient parvenues à un si haut point de sublimité, qu'il ne fallait pas moins qu'un opprobre solennel pour en consoler sa patrie. Aristophane fut chargé de l'infâme emploi de calomnier Socrate en plein théâtre, et ce peuple, qui proscrivait un homme juste, par la seule raison qu'il se lassait de l'entendre appeler *juste*, courut en foule à ce spectacle. Socrate y assista debout.

Telle était la *comédie* à Athènes, dans le même temps que Sophocle et Euripide s'y disputaient la gloire de rendre la vertu intéressante et le crime odieux par des tableaux touchants ou terribles. Comment se pouvait-il que les mêmes spectateurs applaudissent à des mœurs si opposées? Les héros célébrés par Sophocle et par Euripide étaient morts, le sage calomnié par Aristophane était vivant : on loue les grands hommes d'avoir été ; on ne leur pardonne pas d'être.

Mais ce qui est inconcevable, c'est qu'un comique grossier, rampant et obscène, sans goût, sans mœurs, sans vraisemblance, ait trouvé des enthousiastes dans le siècle de Molière. Il ne faut que lire ce qui nous reste d'Aristophane, pour juger, comme Plutarque, que *c'est moins pour les honnêtes gens qu'il a écrit*

que pour la vile populace, pour des hommes perdus d'envie, de noirceur et de débauche. Qu'on lise après cela l'éloge qu'en fait madame Dacier : *Jamais homme n'a eu plus de finesse ni un tour plus ingénieux; le style d'Aristophane est aussi agréable que son esprit; si l'on n'a pas lu Aristophane, on ne connaît pas encore tous les charmes et toutes les beautés du grec*, etc.

Les magistrats s'aperçurent, mais trop tard, que dans la *comédie* appelée *moyenne* les poëtes n'avaient fait qu'éluder la loi qui défendait de nommer : ils en portèrent une seconde, qui, bannissant du théâtre toute imitation personnelle, borna la *comédie* à la peinture générale des mœurs.

C'est alors que la *comédie nouvelle* cessa d'être une satire, et prit la forme honnête et décente qu'elle a conservée depuis. C'est dans ce genre que fleurit Ménandre, poëte aussi élégant, aussi naturel, aussi simple, qu'Aristophane l'était peu. On ne peut, sans regretter sensiblement les ouvrages de ce poëte, lire l'éloge qu'en a fait Plutarque, d'accord avec toute l'antiquité : *C'est une prairie émaillée de fleurs, où l'on aime à respirer un air pur... La muse d'Aristophane ressemble à une femme perdue; celle de Ménandre, à une honnête femme.*

Mais comme il est plus aisé d'imiter le grossier et le bas que le délicat et le noble, les premiers poëtes latins suivirent les traces d'Aristophane. De ce nombre fut Plaute, qui cependant ne lui ressemble pas.

Térence, qui vint après Plaute, imita Ménandre sans l'égaler. César l'appelait un *demi-Ménandre,* et lui reprochait de n'avoir pas la *force comique :* expressions que les commentateurs ont interprétée à leur façon, mais qui doit s'entendre de ces grands traits qui approfondissent les caractères, et qui vont chercher le vice jusque dans les replis de l'âme, pour l'exposer en plein théâtre au mépris des spectateurs.

Plaute est plus vif, plus gai, plus fort, plus varié, Térence plus fin, plus vrai, plus pur, plus élégant : l'un a l'avantage que donne l'imagination qui n'est captivée ni par les règles de l'art, ni par celles des mœurs, sur le talent assujetti à toutes ces règles; l'autre a le mérite d'avoir concilié l'agrément et la décence, la po-

litesse et la plaisanterie, l'exactitude et la facilité : l'un amuse par l'action, et l'autre enchante par le style : on souhaiterait à Plaute la politesse de Térence, à Térence la gaieté de Plaute.

Les révolutions que la *comédie* a éprouvées dans ses premiers âges, et les différences qu'on y observe encore aujourd'hui, prennent leur source dans le génie des peuples et dans la forme des gouvernements : l'administration des affaires publiques, et par conséquent la conduite des chefs, étant l'objet principal de l'envie et de la censure dans un État démocratique, le peuple d'Athènes, toujours inquiet et mécontent, devait se plaire à voir exposer sur la scène, non-seulement les vices des particuliers, mais l'intérieur du gouvernement, les prévarications des magistrats, les fautes des généraux, et sa propre facilité à se laisser corrompre ou séduire. C'est ainsi qu'il a couronné les satires politiques d'Aristophane.

Cette licence devait être réprimée à mesure que le gouvernement devenait moins populaire; et l'on s'aperçoit de cette modération dans les dernières *comédies* du même auteur, mais plus encore dans l'idée qui nous reste de celles de Ménandre, où l'État fut toujours respecté, et où les intrigues privées prirent la place des affaires publiques.

Les Romains, sous les consuls, aussi jaloux de leur liberté que les Athéniens, mais plus jaloux de la dignité de leur gouvernement, n'auraient jamais permis que la république fût exposée aux traits insultants de leurs poëtes. Ainsi les premiers comiques latins hasardèrent la satire personnelle, mais jamais la satire politique.

On donnait toute liberté au bas comique et au comique populaire, dans les *mimes* et dans les *atellanes;* la *comédie* dans les mœurs grecques, et qu'on appelait *palliata*, avait aussi pleine licence. Mais lorsque les nobles Romains étaient en scène, comme dans les pièces qu'on appelait *prætextæ*, et dans celles qu'on appelait *togatæ*, les mœurs devenaient sérieuses et le ridicule en était banni. Ce genre tenait le milieu, dit Sénèque, entre le comique et le tragique : *Habent hæc aliquid severitatis, et sunt inter tragedias et* comœdias *mediæ.*

Dès que l'abondance et le luxe eurent adouci les mœurs de

Rome, la *comédie* elle-même perdit de son âpreté; et comme les vices des Grecs avaient passé chez les Romains, Térence, pour les imiter, ne fit que copier Ménandre.

Le même rapport de convenance a déterminé le caractère de la *comédie* sur tous les théâtres de l'Europe, depuis la renaissance des lettres.

Un peuple qui affectait autrefois dans ses mœurs une gravité superbe, et dans ses sentiments une enflure romanesque, a dû servir de modèle à des intrigues pleines d'incidents et de caractères hyperboliques : tel est le théâtre espagnol : c'est là seulement que serait vraisemblable le caractère de cet amant (Villa Mediana)

> **Qui brûla sa maison pour embrasser sa dame,**
> **L'emportant à travers la flamme.**

Mais ni ces exagérations forcées, ni une licence d'imagination qui viole toutes les règles, ni un raffinement de plaisanterie souvent puérile, n'ont pu faire refuser à Lopès de Véga une des premières places parmi les poëtes comiques modernes. Il joint en effet à la plus heureuse sagacité dans le choix des caractères, une force d'imagination que le grand Corneille admirait lui-même. C'est de Lopès de Véga qu'il a emprunté le caractère du *Menteur*, dont il disait avec tant de modestie, et si peu de raison, *qu'il donnerait deux de ses meilleures pièces pour l'avoir imaginé.*

Un peuple qui a mis longtemps son honneur dans la fidélité des femmes, ou dans une vengeance cruelle de l'affront d'être trahi en amour, a dû fournir des intrigues périlleuses pour les amants, et capables d'exercer la fourberie des valets : ce peuple, d'ailleurs pantomime, a donné lieu à ce jeu muet qui quelquefois, par une expression vive et plaisante, et par une sorte de caricature qui réjouit la multitude, soutient seul une intrigue dépourvue d'art, de sens, d'esprit et de goût. Tel est le comique italien, aussi chargé d'incidents, mais moins bien intrigué que le comique espagnol. Ce qui caractérise encore plus le comique italien est ce mélange de mœurs nationales, que la communication et la jalousie mutuelle des petits États d'Italie a fait imaginer à leurs poëtes. On voit dans une même intrigue un Bolonais, un

Vénitien, un Napolitain, un Bergamasque, chacun avec le ridicule dominant de sa patrie. Ce mélange bizarre ne pouvait manquer de réussir dans sa nouveauté. Les Italiens en firent une règle essentielle de leur théâtre, et la *comédie* s'y vit par-là condamnée à la grossière uniformité qu'elle avait eue dans son origine. Aussi dans le recueil immense de leurs pièces, n'en trouve-t-on pas une seule dont un homme de goût soutienne la lecture. Les Italiens ont eux-mêmes reconnu la supériorité du comique français; et tandis que leurs histrions se soutiennent dans le centre des beaux-arts, Florence les a exclus de son théâtre, et a substitué à leurs farces les meilleures *comédies* de Molière, traduites en italien. A l'exemple de Florence, Rome et Naples admirent sur leur théâtre les chefs-d'œuvre du nôtre. Venise se défend encore de la révolution; mais elle cédera bientôt au torrent de l'exemple et à l'attrait du plaisir. Paris seul ne verra-t-il plus jouer Molière? (La révolution qu'on espérait en faveur du goût ne s'est pas faite encore en Italie. Paris a renvoyé les farceurs italiens; mais il en a d'autres. Le théâtre de Molière est plus négligé que jamais : la foule est à ceux de la foire.) *Voyez* FARCE.

Un État où chaque citoyen se fait gloire de penser avec indépendance a dû fournir un grand nombre d'originaux à peindre. L'affectation de ne ressembler à personne fait souvent qu'on ne ressemble pas à soi-même, et qu'on outre son propre caractère, de peur de se plier au caractère d'autrui. Là, ce ne sont point des ridicules courants; ce sont des singularités personnelles, qui donnent prise à la plaisanterie : le vice dominant de la société est de n'être pas sociable. Telle est la source du comique anglais, d'ailleurs plus simple, plus naturel, plus philosophique que les deux autres, et dans lequel la vraisemblance est rigoureusement observée aux dépens même de la pudeur.

Mais une nation douce et polie, où chacun se fait un devoir de conformer ses sentiments et ses idées aux mœurs de la société, où les préjugés sont des principes, où les usages sont des lois, où l'on est condamné à vivre seul dès qu'on veut vivre pour soi-même; cette nation ne doit présenter que des caractères adoucis par les égards, et que des vices palliés par les bienséan-

ces. Tel est le comique français, dont le théâtre anglais s'est enrichi autant que l'opposition des mœurs a pu le permettre.

Le comique français se divise, suivant les mœurs qu'il peint, en *comique bas*, *comique bourgeois* et *haut comique*. *Voyez* COMIQUE.

Mais une division plus essentielle se tire de la différence des objets que la *comédie* se propose : ou elle peint le vice, qu'elle rend méprisable, comme la tragédie rend le crime odieux : de là le comique de caractère ; ou elle fait les hommes le jouet des événements : de là le comique de situation ; ou elle présente les vertus communes avec des traits qui les font aimer, et dans des périls ou des malheurs qui les rendent intéressantes : de là le comique attendrissant.

De ces trois genres, le premier est le plus utile aux mœurs, le plus fort, le plus difficile, et par conséquent le plus rare : le plus utile aux mœurs, en ce qu'il remonte à la source des vices, et les attaque dans leur principe ; le plus fort, en ce qu'il présente le miroir aux hommes, et les fait rougir de leur propre image : le plus difficile et le plus rare, en ce qu'il suppose dans son auteur une étude consommée des mœurs de son siècle, un discernement juste et prompt, et une force d'imagination qui réunisse sous un seul point de vue les traits que sa pénétration n'a pu saisir qu'en détail. Ce qui manque à la plupart des peintres de caractères, et ce que Molière, ce grand modèle en tout genre, possédait éminemment, c'est ce coup d'œil philosophique qui saisit non-seulement les extrêmes, mais le milieu des choses : entre l'hypocrite scélérat et le dévot crédule, on voit l'homme de bien, qui démasque la scélératesse de l'un et qui plaint la crédulité de l'autre. Molière met en opposition les mœurs corrompues de la société et la probité farouche du Misanthrope : entre ces deux excès paraît la modération d'un homme du monde, qui hait le vice, mais qui ne croit pas devoir s'ériger en réformateur. C'est à cette précision qu'on reconnaît Molière, et ces deux vers d'Horace semblent avoir été sa règle :

Est modus in rebus, sunt certi denique fines,
Quos ultra citraque nequit consistere rectum.

Que si l'on demande pourquoi le comique de situation nous excite à rire, même sans le concours du comique de caractère, nous demanderons à notre tour d'où vient qu'on rit de la chute imprévue d'un passant. C'est de ce genre de plaisanterie que Heinsius a eu raison de dire : *Plebis aucupium est et abusus.* *Voyez* PLAISANT.

Il n'en est pas ainsi du comique attendrissant; peut-être même est-il plus utile aux mœurs que la tragédie, vu qu'il nous intéresse de plus près, et qu'ainsi les exemples qu'il nous propose nous touchent plus sensiblement; c'était du moins l'opinion de Corneille. Mais comme ce genre ne peut être ni soutenu par la grandeur des objets, ni animé par la force des situations, et qu'il doit être à la fois familier et intéressant, il est difficile d'y éviter le double écueil d'être froid ou d'être romanesque : c'est la simple nature qu'il faut saisir, et c'est le dernier effort de l'art, que d'être en même temps ingénieux et naturel. Quant à l'origine du comique attendrissant, il faut n'avoir jamais lu les anciens pour en attribuer l'invention à notre siècle; on ne conçoit même pas que cette erreur ait pu subsister un instant chez une nation accoutumée à voir jouer l'*Andrienne* de Térence, où l'on pleure dès le premier acte. Quelque critique, pour condamner ce genre, a osé dire qu'il était nouveau; on l'en a cru sur sa parole, tant la légèreté et l'indifférence d'un certain public sur les opinions littéraires donne beau jeu à l'effronterie et à l'ignorance.

Tels sont les trois genres de comique, parmi lesquels nous ne comptons ni le comique de mots, si fort en usage dans la société; faible ressource des esprits sans talent, sans étude et sans goût; ni ce comique obscène, qui n'est plus souffert sur notre théâtre que par une sorte de prescription, et auquel les honnêtes gens ne peuvent rire sans rougir; ni cette espèce de travestissement où le parodiste se traîne après l'original, pour avilir, par une imitation burlesque, l'action la plus noble et la plus touchante; genre méprisable, dont Aristophane est l'auteur.

Mais un genre supérieur à tous les autres est celui qui réunit le comique de situation et le comique de caractère, c'est-à-

dire dans lequel les personnages sont engagés, par les vices du cœur ou par les travers de l'esprit, dans les circonstances humiliantes qui les exposent à la risée et au mépris des spectateurs. Tel est, dans *l'Avare* de Molière, la rencontre d'Harpagon avec son fils, lorsque, sans se connaître, ils viennent traiter ensemble, l'un comme usurier, l'autre comme dissipateur. *Voyez* SITUATION.

Il est des caractères trop peu marqués pour fournir une action soutenue; les habiles peintres les ont groupés avec des caractères dominants : c'est l'art de Molière; ou ils ont fait contraster plusieurs de ces petits caractères entre eux : c'est la manière de Dufresni, qui, quoique moins heureux dans l'économie de l'intrigue, est celui de nos auteurs comiques, après Molière, qui a le mieux saisi la nature; avec cette différence que nous croyons tous avoir aperçu les traits que nous peint Molière, et que nous nous étonnons de n'avoir pas remarqué ceux que Dufresni nous fait apercevoir.

Mais combien Molière n'est-il pas au-dessus de tous ceux qui l'ont précédé ou qui l'ont suivi? Qu'on lise le parallèle qu'en a fait avec Térence l'auteur du siècle de Louis XIV le plus digne de les juger, la Bruyère. *Il n'a*, dit-il, *manqué à Térence que d'être moins froid: quelle pureté! quelle exactitude! quelle politesse! quelle élégance! quels caractères! Il n'a manqué à Molière que d'éviter le jargon et d'écrire purement; quel feu! quelle naïveté! quelle source de la bonne plaisanterie! quelle imitation des mœurs! et quel fléau du ridicule! Mais quel homme on aurait pu faire de ces deux comiques!*

La difficulté de saisir comme eux les ridicules et les vices a fait dire qu'il n'était plus possible de faire des *comédies* de caractères. On prétend que les grands traits ont été rendus, et qu'il ne reste plus que des nuances imperceptibles; c'est avoir bien peu étudié les mœurs du siècle, que de n'y voir aucun nouveau caractère à peindre. L'hypocrisie de la vertu est-elle moins facile à démasquer que l'hypocrisie de la dévotion? Le misanthrope par air est-il moins ridicule que le misanthrope par principes? Le fat modeste, le petit seigneur, le faux magnifique, le défiant, l'ami de cour, et tant d'autres viennent s'offrir en foule

à qui aura le talent et le courage de les traiter ! La politesse gaze les vices ; mais c'est une espèce de draperie légère, à travers laquelle les grands maîtres savent bien dessiner le nu.

Quant à l'utilité de la *comédie* morale et décente, comme elle l'est aujourd'hui sur notre théâtre, la révoquer en doute, c'est prétendre que les hommes soient insensibles au mépris et à la honte ; c'est supposer, ou qu'ils ne peuvent rougir, ou qu'ils ne peuvent se corriger des défauts dont ils rougissent; c'est rendre les caractères indépendants de l'amour-propre, qui en est l'âme, et nous mettre au-dessus de l'opinion publique, dont la faiblesse et l'orgueil sont les esclaves, et dont la vertu même a tant de peine à s'affranchir.

Les hommes, dit-on, ne se reconnaissent pas à leur image; c'est ce qu'on peut nier hardiment. On croit tromper les autres, mais on ne se trompe jamais soi-même, et tel prétend à l'estime publique qui n'oserait se montrer s'il croyait être connu comme il se connaît.

Personne ne se corrige, dit-on encore; malheur à ceux pour qui ce principe est une vérité de sentiment ; mais si, en effet, le fonds du naturel est incorrigible, du moins le dehors ne l'est pas. Les hommes ne se touchent que par la surface; et tout serait dans l'ordre si on pouvait réduire ceux qui sont nés vicieux, ridicules, ou méchants, à ne l'être qu'au-dedans d'eux-mêmes. C'est le but que se propose la *comédie;* et le théâtre est pour le vice et le ridicule ce que sont pour le crime les tribunaux où il est jugé et les échafauds où il est puni.

Comique. Ce qui est *comique* pour tel peuple, pour telle société, pour tel homme, peut ne pas l'être pour tel autre. L'effet du *comique* résulte de la comparaison qu'on fait, même sans s'en apercevoir, de ses mœurs avec les mœurs qu'on voit tourner en ridicule, et suppose entre le spectateur et le personnage visible une différence avantageuse pour le premier. Il arrive pourtant quelquefois que l'on rit de sa propre image, même en s'y reconnaissant; cela vient, ou du plaisir secret qu'on a de se

croire plus adroit qu'un autre à échapper au ridicule, ou d'une duplicité de caractère qui s'observe encore plus sensiblement dans le combat des passions, où l'homme est sans cesse en opposition avec lui-même. On se juge, on se condamne, on se plaisante, comme un tiers; et l'amour-propre y trouve son compte.

Le *comique* n'étant qu'une relation, il doit perdre à être transplanté; mais il perd plus ou moins, en raison de sa bonté essentielle. S'il est peint avec force et vérité, il aura toujours, comme les portraits de Vandyck et de Latour, le mérite de la peinture, lors même qu'on ne sera plus en état de juger de la ressemblance; et les connaisseurs y apercevront cette âme et cette vie qu'on n'exprime jamais qu'en imitant la nature. D'ailleurs, si le *comique* porte sur des caractères généraux et sur quelque vice radical de l'humanité, il ne sera que trop ressemblant dans tous les pays et dans tous les siècles. *L'Avocat patelin* semble peint de nos jours. *L'Avare* de Plaute a ses originaux à Paris. *Le Misanthrope* de Molière eût trouvé les siens à Rome. Tels sont, malheureusement, chez tous les hommes le contraste et le mélange de l'amour-propre et de la raison, que la théorie des bonnes mœurs et la pratique des mauvaises sont presque toujours et partout les mêmes. L'avarice, cette avidité insatiable qui fait qu'on se prive de tout pour ne manquer de rien; l'envie, ce mélange d'estime et de haine pour les avantages qu'on n'a pas; l'hypocrisie, ce masque du vice déguisé en vertu; la flatterie, ce commerce infâme entre la bassesse et la vanité; tous ces vices et une infinité d'autres existeront partout où il y aura des hommes, et partout ils seront regardés comme des vices. Chaque homme méprisera dans son semblable ceux dont il se croira exempt, et prendra un plaisir malin à les voir humilier; ce qui assure à jamais le succès du *comique* qui attaque les mœurs générales.

Il n'en est pas ainsi du *comique* local et momentané. Il est borné, pour les lieux et pour les temps, au cercle du ridicule qu'il attaque; mais il n'en est souvent que plus louable, attendu que c'est lui qui empêche le ridicule de se perpétuer et de se répandre; qu'il détruit ses propres modèles; et que s'il ne ressemble plus à personne, c'est que personne n'ose plus lui res-

sembler. Ménage, qui a dit tant de mots et qui en a dit si peu de bons, avait pourtant raison de s'écrier, à la première représentation des *Précieuses ridicules* : *Courage, Molière! voilà le bon comique.* Observons, à propos de cette pièce, qu'il y a quelquefois un grand art à charger les portraits. La méprise des deux provinciales, leur empressement pour deux valets travestis, les coups de bâton qui font le dénoûment, exagèrent sans doute le mépris attaché aux airs et au ton précieux; mais Molière, pour arrêter la contagion, a usé du plus violent remède. C'est ainsi que, dans un dénoûment qui a essuyé tant de critiques et qui mérite les plus grands éloges, il a osé envoyer l'hypocrite à la grève. Son exemple doit apprendre à ses imitateurs à ne pas ménager le vice, et à traiter un méchant homme sur le théâtre comme il doit l'être dans la société. Par exemple, il n'y a qu'une façon de renvoyer de dessus la scène un scélérat qui fait gloire de séduire une femme pour la déshonorer; ceux qui lui ressemblent trouveront mauvais le dénoûment : tant mieux pour l'auteur et pour l'ouvrage.

Le genre *comique* français, le seul dont nous traiterons ici, comme étant le plus parfait de tous (*Voyez* COMÉDIE) se divise en *comique noble, comique bourgeois, et bas comique.* Comme je n'ai fait qu'indiquer cette division dans l'*article* COMÉDIE, je vais la marquer davantage dans celui-ci. C'est d'une profonde connaissance de leur objet que les arts tirent leurs règles, et les auteurs leur fécondité.

Le *comique noble* peint les mœurs des grands; et celles-ci diffèrent des mœurs du peuple et de la bourgeoisie moins par le fond que par la forme. Les vices des grands sont moins grossiers, leurs ridicules sont moins choquants; ils sont même, pour la plupart, si bien colorés par la politesse, qu'ils entrent dans le caractère de l'homme aimable : ce sont des poisons assaisonnés que l'observateur décompose : mais peu de personnes sont à portée de les étudier, moins encore en état de les saisir. On s'amuse à recopier *le Petit-Maître,* sur lequel tous les traits du ridicule sont épuisés, et dont la peinture n'est plus qu'une école pour les jeunes gens qui ont quelque disposition à le devenir; cependant on laisse en paix *l'Intrigante, le bas Orgueilleux, le Pro-*

neur de lui-même, et une foule d'autres dont le monde est rempli. Il est vrai qu'il ne faut pas moins de courage que de talent pour toucher à certains caractères ; et pour attaquer les mœurs actuelles avec quelque vigueur, on aurait besoin de l'un et de l'autre : mais aussi n'est-ce pas sans peine qu'on peut marcher sur les pas de l'intrépide auteur du *Tartufe*. Boileau racontait que Molière, après lui avoir lu *le Misanthrope*, lui avait dit : *Vous verrez bien autre chose*. Qu'aurait-il donc fait si la mort ne l'avait surpris, cet homme qui voyait quelque chose au delà du *Misanthrope?* Ce problème, qui confondait Boileau, devrait être pour les auteurs *comiques* un objet continuel d'émulation et de recherches ; et ne fût-ce pour eux que la pierre philosophale, ils feraient du moins, en la cherchant inutilement, mille autres découvertes utiles.

Indépendamment de l'étude réfléchie des mœurs du grand monde, sans laquelle on ne saurait faire un pas dans la carrière du haut *comique*, ce genre présente un obstacle qui lui est propre, et dont un auteur est d'abord effrayé. La plupart des ridicules des grands sont si bien composés, qu'ils sont à peine visibles ; leurs vices surtout ont je ne sais quoi d'imposant qui se refuse à la plaisanterie ; mais les situations les mettent en jeu. Quoi de plus sérieux en soi que *le Misanthrope?* Molière le rend amoureux d'une coquette ; il est *comique*. *Le Tartufe* est un chef-d'œuvre plus surprenant encore dans l'art des contrastes : dans cette intrigue si *comique*, aucun des principaux personnages ne le serait, pris séparément ; ils le deviennent tous par leur opposition. En général les caractères ne se développent que par leur mélange.

Les prétentions déplacées et les faux airs sont l'objet principal du *comique bourgeois*. Les progrès de la politesse et du luxe l'ont rapproché du *comique noble*, mais ne les ont point confondus. La vanité, qui a pris dans la bourgeoisie un ton plus haut qu'autrefois, traite de grossier tout ce qui n'a pas l'air du beau monde. C'est un ridicule de plus qui ne doit pas empêcher un auteur de peindre les bourgeois avec les mœurs bourgeoises. Qu'il laisse mettre au rang des farces *Georges Dandin*, *le Malade imaginaire*, *les Fourberies de Scapin*, *le Bour-*

geois gentilhomme, et qu'il tâche de les imiter. La farce est l'insipide exagération, ou l'imitation grossière d'une nature indigne d'être présentée aux yeux des honnêtes gens. Le choix des objets et la vérité de la peinture caractérisent la bonne comédie. *Le Malade imaginaire,* auquel les médecins doivent plus qu'ils ne pensent, est un tableau aussi frappant et aussi moral qu'il y en ait au théâtre. *Georges Dandin,* où sont peintes avec tant de sagesse les mœurs les plus licencieuses, est un chef-d'œuvre de naturel et d'intrigue; et ce n'est pas la faute de Molière si le sot orgueil, plus fort que ses leçons, perpétue encore l'alliance des *Dandin* avec les *Sotenville.* Si dans ces modèles on trouve quelques traits qui ne peuvent amuser que le peuple, en revanche combien de scènes dignes des connaisseurs les plus délicats?

Boileau a eu tort s'il n'a pas reconnu l'auteur du *Misanthrope* dans l'éloquence de *Scapin* avec le père de son maître; dans l'avarice de ce vieillard; dans la scène des deux pères; dans l'amour des deux fils, tableaux dignes de Térence; dans la confession de *Scapin,* qui se croit convaincu; dans son insolence dès qu'il sent que son maître a besoin de lui, etc. Boileau a eu raison s'il n'a regardé comme indigne de Molière que le sac où le vieillard est enveloppé; encore eût-il mieux valu en faire la critique à son ami vivant, que d'attendre qu'il fût mort pour lui en faire le reproche. Boileau ne laissait pas de rendre justice à Molière. Je ne lui connais point de supérieur, disait-il, pour l'esprit et pour le naturel. Ce grand homme l'emporte de beaucoup sur Corneille, sur M. Racine, et sur moi. » Ce *sur moi* n'est pas d'un écrivain modeste, mais il est d'un homme équitable.

Pourceaugnac est la seule pièce de Molière qu'on puisse mettre au rang des farces, et dans cette farce même on trouve des caractères, tels que celui de *Sbrigani,* et des situations, telles que celle de *Pourceaugnac* entre les deux médecins, qui décèlent le grand maître.

Le *comique bas,* ainsi nommé parce qu'il imite les mœurs du bas peuple, peut avoir, comme les tableaux flamands, le mérite du coloris, de la vérité et de la gaieté. Il a aussi sa finesse et ses grâces; et il ne faut pas le confondre avec le *comique grossier :* celui-ci consiste dans la *manière :* ce n'est point un genre

à part, c'est un défaut de tous les genres. Les amours d'une bourgeoise et l'ivresse d'un marquis peuvent être de *comique grossier*, comme tout ce qui blesse le goût et les mœurs. Le *comique bas* au contraire est susceptible de délicatesse et d'honnêteté; il donne même une nouvelle force au *comique bourgeois* et au *comique noble*, lorsqu'il contraste avec eux. Molière en fournit des exemples. Voyez, dans *le Dépit amoureux*, la brouillerie et la réconciliation entre *Mathurine* et *Gros-René*, où sont peints, dans la simplicité villageoise, les mêmes mouvements de dépit et les mêmes retours de tendresse qui viennent de se passer dans la scène des deux amants. Molière, à la vérité, mêle quelquefois le *comique grossier* avec le *bas comique*. Dans la scène que je viens de citer, *Voilà ton demi-cent d'épingles de Paris*, est du *comique bas*. *Je voudrais bien aussi te rendre ton potage*, est du *comique grossier*. La *paille rompue* est un trait de génie. Ces sortes de scènes sont comme des miroirs où la nature, ailleurs représentée avec le coloris de l'art, se répète dans toute sa simplicité. Le secret de ces miroirs serait-il perdu depuis Molière? Il a tiré des contrastes encore plus forts du mélange des *comiques*. C'est ainsi que dans *le Festin de Pierre* il nous peint la crédulité des deux petites villageoises, et leur facilité à se laisser séduire par un scélérat dont la magnificence les éblouit. C'est ainsi que dans *le Bourgeois gentilhomme* la grossièreté de Nicole jette un nouveau ridicule sur les prétentions impertinentes et l'éducation forcée de M. Jourdain. C'est ainsi que dans *l'École des femmes* l'imbécillité d'Alain et de Georgette, si bien nuancée avec l'ingénuité d'Agnès, concourt à faire réussir les entreprises de l'amant et à faire échouer les précautions du jaloux.

Qu'on nous pardonne de tirer tous nos exemples de Molière : si Ménandre et Térence revenaient au monde, ils étudieraient ce grand maître, et n'étudieraient que lui.

COMPARAISON. On en distingue deux espèces, l'une oratoire, et l'autre poétique.

La comparaison oratoire fait sentence; la poétique ne fait qu'image.

L'oratoire conclut du plus au moins, comme dans ces vers :

Celui qui met un frein à la fureur des flots,
Sait aussi des méchants arrêter les complots.

Du moins au plus, comme dans ceux-ci :

Dieu laissa-t-il jamais ses enfants au besoin ?
Aux petits des oiseaux il donne la pâture.

Ou sans gradation, comme dans l'apologue :

Selon que vous serez heureux ou misérable,
Les jugements de cour vous rendront blanc ou noir.

Tantôt elle ne fait qu'indiquer l'application de l'image, comme dans ces mots d'Iphicrate : *Une armée de cerfs commandée par un lion est plus à craindre qu'une armée de lions commandée par un cerf.* Tantôt elle énonce formellement l'induction, comme dans cet exemple : Brasidas, général des Lacédémoniens, ayant été mordu par une souris, et la douleur lui ayant fait lâcher prise : *Vous voyez*, dit-il aux assistants, *qu'il n'est rien de si petit qui ne puisse sauver sa vie, lorsqu'il a le courage de la défendre.*

Vous ressemblez, dit Démosthène au peuple athénien, *à un gladiateur maladroit et pusillanime, qui, au lieu de parer et de riposter, perd son temps à porter la main tantôt sur une plaie, tantôt sur l'autre, à mesure qu'il les reçoit.*

La fleur de la jeunesse athénienne ayant péri dans la guerre de Samos, Périclès comparait cette perte à celle que ferait l'année *si on lui ôtait le printemps.*

Voilà des comparaisons oratoires également frappantes par leur justesse et par leur rareté.

La comparaison poétique n'est donnée ni pour exemple ni pour raison : elle ne conclut rien ; elle éclaire, colore, embellit son objet, souvent l'élève et l'agrandit.

Au lieu d'être précise et transitoire, comme dans cette pensée de Bâcon : *Les hommes ont peur de la mort, comme les enfants ont peur des ténèbres*, elle est étendue et développée,

comme dans ces vers de Lucrèce, d'où est prise l'idée de Bâcon :

Nam veluti pueri trepidant, atque omnia cœcis
In tenebris metuunt; sic nos in luce timemus
Interdum, nihilo quæ sunt metuenda magis, quam
Quæ pueri in tenebris pavitant finguntque futura.

Son usage le plus commun est de rendre présent à l'imagination l'objet de la pensée.

Lucain veut exprimer le respect qu'avait Rome pour la vieillesse de Pompée : « Il le compare à un vieux chêne chargé d'offrandes et de trophées. Il ne tient plus à la terre que par de faibles racines : c'est de son bois, non de son feuillage, qu'il couvre les lieux d'alentour; mais quoiqu'il soit prêt à tomber sous le premier effort des vents, quoiqu'il s'élève autour de lui des forêts d'arbres dont la jeunesse a toute sa vigueur, c'est encore lui seul qu'on révère. »

Nec jam validis radicibus hærens,
Pondere fixa suo est; nudosque per aera ramos
Effundens, trunco, non frondibus, efficit umbram.
At quamvis primo nutet casura sub Euro,
Tot circum silvæ firmo se robore tollant;
Sola tamen colitur.

Lucrèce, pour rendre raison du soin qu'il a pris d'embellir des leçons tristes et sévères, se compare à un médecin, qui, pour faire boire à un enfant une liqueur salutaire, mais rebutante, enduit de miel les bords du vase :

Nam veluti pueris absinthia tetra medentes
Quum dare conantur, prius oras pocula circum,
Contingunt mellis dulci, flavoque liquore,
Ut puerorum ætas improvida ludificetur, etc.

On ne voit jusque-là dans la *comparaison* qu'une image simple et fidèle; mais souvent elle ajoute à l'objet qu'elle exprime plus de noblesse et de grandeur. Telle est, dans une ode d'Horace, la *comparaison* de Drusus avec l'oiseau qui porte la foudre.

Qualem ministrum fulminis alitem,...
Olim juventas et patrius vigor
Nido laborum propulit inscium ;...
Nunc in reluctantes dracones
Egit amor dapis, atque pugnæ.

Telle est, dans *la Pharsale*, la *comparaison* de l'âme de César avec la foudre elle-même.

.... Magnamque cadens, magnamque revertens
Dat stragem late, sparsosque recolligit ignes.

Quelquefois aussi l'intention du poëte est de ravaler ce qu'il peint, comme dans cette *comparaison* si nouvelle et si juste des *Seize* avec le limon qui s'élève du fond des eaux.

Ainsi lorsque les vents, fougueux tyrans des eaux,
De la Seine ou du Rhône ont soulevé les flots,
Le limon croupissant dans leurs grottes profondes
S'élève en bouillonnant sur la face des ondes.

Mais alors, et cet exemple en est la preuve, l'objet est vif et l'image est noble. Cela dépend du choix des mots, car la noblesse des termes est indépendante de l'idée ; c'est l'usage qui la donne ou qui la refuse à son gré : témoin la *boue* et le *limon*, qu'il a reçus dans le style héroïque. En cela l'usage n'a d'autre règle que son caprice, et c'est lui qu'il faut consulter.

Observons cependant que l'opinion change d'un siècle à l'autre ; et à cet égard le siècle présent n'a pas le droit de juger les siècles passés. Si l'on a raison de reprocher à Homère d'avoir comparé Ajax à un âne, ce n'est donc pas à cause de la bassesse de l'image ; car Homère savait mieux que nous si elle était vile aux yeux des Grecs ; mais ce qu'on ne peut désavouer, c'est que l'obstination de l'âne ne peint qu'à demi l'acharnement d'Ajax. Ce que l'ardeur d'un guerrier a de fier, d'impétueux, de terrible, n'y est point exprimé : voilà par où cette *comparaison* est défectueuse. L'intention du poëte, en employant une image, n'est remplie que lorsque son objet s'y fait voir dans ce qu'il a d'intéressant : aussi combien la constance des deux Ajax combattant l'un à côté de l'autre est mieux exprimée par l'image des deux taureaux ! « Ajax Oïlée, dit Homère, ne s'éloignait plus d'Ajax Télamonien :

ainsi que deux vigoureux taureaux attelés au même joug traînent la charrue avec une ardeur égale, déchirant le sein d'une terre durcie par un long repos, et sillonnant profondément la campagne. La sueur coule de leur large front. Ainsi les deux guerriers, dans le champ de Mars, partagent leurs nobles travaux. » Voilà une image vraiment terrible. Lors donc qu'il s'agit d'inspirer l'étonnement, la pitié, la crainte, il est décidé par la nature même et indépendamment de l'opinion, que les images du lion, du tigre, de l'aigle ou du vautour, rendent mieux l'action d'un guerrier au milieu du carnage, que ne fait celle de l'âne, qui ne peint qu'une patiente stupidité.

Je dis la même chose de la *comparaison* d'Amate, qu'une furie agite, avec un sabot que fouette un enfant : j'y vois la rapidité du mouvement, mais ce n'est point assez; et l'égarement de Didon est bien mieux exprimé par l'image de la biche que le chasseur a blessée, et qui, courant dans les forêts, emporte le trait avec elle. Ce n'était donc pas la bassesse qu'il fallait attaquer dans l'image de la toupie (car dans le mot *turbo* cette bassesse n'existe pas) ; c'était la nature de l'objet même, car l'image d'un jeu d'enfant ne répond pas assez à l'action d'un furie.

Si la *comparaison* peint vivement son objet, c'est assez, il n'est pas besoin qu'elle le relève : ainsi, pourvu que les fourmis et les abeilles nous donnent une juste idée de la diligence des Troyens et de l'industrie des Tyriens, on n'a plus rien à demander; ainsi, pourvu que la présence d'un homme sage, au milieu d'un peuple séditieux et mutiné, produise l'effet que Virgile attribue à la voix de Neptune, lorsqu'il impose silence aux vents, l'objet familier rend lui-même l'objet merveilleux plus sensible, et enrichit le style et la pensée d'un tableau que l'esprit aime à se retracer.

At veluti magno in populo quum sæpè coorta est
Seditio, sævitque animis ignobile vulgus;
Jamque faces et saxa volant : furor arma ministrat.
Tum pietate gravem ac meritis si forte virum quem
Conspexêre, silent; arrectisque auribus adstant :
Ille regit dictis animos, et pectora mulcet.

(Æneid. l. I.)

Un vice de la *comparaison*, c'est l'ambiguïté du rapport; car si l'image peut également s'appliquer à deux idées différentes, elle n'a plus cette justesse qui en fait le mérite et le charme. Un moyen de s'assurer qu'il n'y ait point d'équivoque, c'est de cacher le premier terme, et de demander à ses juges à quoi ressemble le second. Par exemple, qu'on donne à lire à un homme intelligent ces beaux vers de l'*Énéide :*

Qualis, ubi abruptis fugit præsepia vinclis,
Tandem liber equus, campoque potitus aperto,
Aut ille in pastus armentaque tendit equarum;
Aut assuetus aquæ, perfundi flumine noto
Emicat, arrectisque fremit cervicibus alte
Luxurians; luduntque jubæ per colla ver armos.

Ou ces beaux vers de *la Henriade :*

Tel, échappé du sein d'un riant pâturage,
Au bruit de la trompette animant son courage,
Dans les champs de la Thrace, un coursier orgueilleux,
Indocile, inquiet, plein d'un feu belliqueux,
Levant les crins mouvants de sa tête superbe,
Impatient du frein, vole et bondit sur l'herbe.

Ou ceux-ci du même poëte :

Tels, au fond des forêts précipitant leurs pas,
Ces animaux hardis, nourris pour les combats,
Fiers esclaves de l'homme, et nés pour le carnage,
Pressent un sanglier, en raniment la rage;
Ignorant le danger, aveugles, furieux,
Le cor excite au loin leur instinct belliqueux.

On n'aura pas besoin de dire que ce coursier est un jeune héros, et que ces chiens sont des combattants réunis contre un ennemi terrible.

Il peut arriver cependant que le rapport soit si éloigné, que, tout juste qu'il est, on ait besoin d'être conduit pour passer d'une idée à l'autre. Alors plus le rapport sera imprévu, plus la surprise ajoutera au plaisir de l'apercevoir. Rien, par exemple, de plus éloigné que le rapport d'une galère à demi fracassée,

avec un serpent sur lequel la roue d'un char a passé; et quoi de plus juste et de plus frappant que la ressemblance de l'un à l'autre dans ces vers de Virgile?

Qualis sæpe viæ deprensus in aggere serpens,
Aerea quem obliquum rota transiit, aut gravis ictu
Semin ecem liquit saxo lacerumque viator,
Nequidquam longos fugiens dat corpore tortus;
Parte ferox, ardensque oculis, et sibila colla
Arduus attollens; pars vulnere clauda retentat
Nexantem nodis, seque in sua membra plicantem.
Talis remigio navis se tarda movebat.

La *comparaison* s'emploie quelquefois à rassembler en un tableau circonscrit et frappant une collection d'idées abstraites, que l'esprit, sans cet artifice, aurait de la peine à saisir. Ainsi Bayle compare le peuple aux flots de la mer, et les passions des grands au vent qui les soulève : ainsi Fléchier, dans l'éloge de Turenne, dit, en s'adressant à Dieu : « Comme il s'élève du fond des vallées des vapeurs grossières, dont se forme la foudre qui tombe sur les montagnes, il sort du cœur des peuples des iniquités dont vous déchargez le châtiment sur la tête de ceux qui les gouvernent et qui les défendent. »

De même Lucain, pour exprimer l'inclination des peuples à suivre Pompée, quoique sur le point de céder à l'ascendant de César, se sert de l'image des flots qui obéissent encore au premier vent qui les a poussés, quoiqu'un vent opposé se lève et s'empare des airs :

Ut quum mare possidet Auster
Flatibus horrisonis, hunc æquora tota sequuntur.
Si rursus tellus, pulsu laxata tridentis
Æolii, tumidis immittat fluctibus Eurum;
Quamvis icta novo, ventum tenuere priorem
Æquora; nubiferoque polus quum cesserit Austro,
Vindicat unda Notum.

Dans la *comparaison* c'est le plus souvent, comme je l'ai dit, une idée, un sentiment, une vérité abstraite, qu'on veut rendre sensible par une image; mais il arrive aussi quelquefois que la

comparaison est inverse, je veux dire qu'elle emploie le terme abstrait pour mieux peindre l'objet sensible. Ainsi, dans une ode au printemps, le poëte lui dit : « Ton sourire fait fleurir la rose, qui, *belle comme les joues de l'innocence,* répand une odeur embaumée. » On voit là une image commune rendue nouvelle, délicate et piquante, par le renversement du rapport usité.

Dans *la Henriade*, Voltaire a dit de l'âme de Henri :

Semblable à l'Océan qui s'apaise et qui gronde.

Cette *comparaison* est l'inverse de celle-ci dans le *Télémaque :* « Les vents commencèrent à s'apaiser, et la mer mugissante ressemblait à une personne qui ayant été longtemps irritée, n'a plus qu'un reste de trouble et d'émotion. Elle grondait sourdement, etc. »

Il est de l'essence de la *comparaison* de circonscrire son objet : tout ce qui en excède l'image est superflu, et par conséquent nuisible au dessein du poëte. La *comparaison* doit finir où finissent les rapports. Homère, emporté par le talent et le plaisir de peindre, oubliait souvent que le tableau qu'il peignait avec feu n'était destiné qu'à exprimer une ressemblance ; et dans la chaleur de la composition, il l'achevait comme absolu, et intéressant par lui-même. C'est un beau défaut, si l'on veut ; mais c'en est un grand que d'introduire dans un récit des circonstances et des détails qui n'ont aucun trait à la chose. Le bon sens est la première qualité du génie, et l'à-propos la première loi du bon sens : aussi, quoiqu'on ait excusé la surabondance des *comparaisons* d'Homère, aucun des poëtes célèbres ne l'a-t-il imitée, non pas même dans l'ode, qui, de sa nature, est plus vagabonde que le poëme épique. Lorsque Boileau défendait si hautement, contre Perrault, les *comparaisons* prolongées, si quelqu'un lui avait dit : Faites-en donc vous-même, et imitez ce que vous admirez, eût-il accepté le défi ?

Toute *comparaison* un peu développée est elle-même une excursion du génie du poëte, et cette excursion n'est pas également naturelle dans tous les genres. Plus l'âme est occupée de son objet direct, moins elle regarde autour d'elle : plus le mou-

vement qui l'emporte est rapide, plus il est impatient des obstacles et des détours : enfin plus le sentiment a de chaleur et de force, plus il maîtrise l'imagination et l'empêche de s'égarer. Il s'ensuit que la narration tranquille admet des *comparaisons* fréquentes ; qu'à mesure qu'elle s'anime, elle en veut moins, les veut plus concises, et aperçues de plus près ; que dans le pathétique elles ne doivent être qu'indiquées par un trait rapide ; et que s'il s'en présente quelques-unes dans la véhémence de la passion, un seul mot les doit exprimer.

Quant aux sources de la *comparaison*, elle est prise communément dans la réalité des choses, mais quelquefois aussi dans l'opinion et dans l'hypothèse du merveilleux. Ainsi Voltaire compare les ligueurs aux géants : ainsi, après avoir dit du vertueux Mornai,

> Jamais l'air de la cour et son souffle infecté
> N'altéra de son cœur l'austère pureté ;

il ajoute,

> Belle Aréthuse, ainsi ton onde fortunée
> Roule, au sein furieux d'Amphitrite étonnée,
> Un cristal toujours pur et des flots toujours clairs,
> Que jamais ne corrompt l'amertume des mers.

Finissons cet article par la plus belle et la plus touchante *comparaison* qu'il soit possible de transmettre à la mémoire des hommes : elle est de notre bon roi Henri IV. Il s'agissait de prendre d'assaut la ville de Paris ; il ne le voulut pas, et voici sa réponse : « Je suis, dit-il, le vrai père de mon peuple : je ressemble à cette vraie mère dans Salomon ; j'aimerais mieux n'avoir point de Paris, que l'avoir tout ruiné. »

CONCERT SPIRITUEL. Nous appelons ainsi un spectacle où l'on n'entend guère que des symphonies et des chants religieux, et qui, dans certains jours consacrés à la piété, tient lieu des spectacles profanes : il répond à ce qu'on appelle en Italie *Oratorio ;*

mais il s'en faut bien que la musique vocale y soit portée au même degré de beauté.

Comme ce sont les musiciens eux-mêmes qui, servilement attachés à leur ancienne coutume, prennent, comme au hasard, un des psaumes ou des cantiques, et, sans se donner d'autre liberté que de l'abréger quelquefois, le mettent en chant tout de suite, et le divisent, tant bien que mal, en récitatif, en duo, et en chœur, il arrive que sur les versets qui n'ont point de caractère ils sont obligés de mettre un chant qui ne dit rien ou dit toute autre chose : c'est ainsi qu'après ce début si sublime, *Cœli enarrant*, vient ce verset, *Non sunt loquelæ*, sur lequel Mondonville a mis précisément le babil de deux commères ; c'est ainsi qu'à côté de ces grandes images, *A facie Domini mota est terra, vidit et fugit*, le même musicien a fait sauter dans une ariette les montagnes et les collines, en jouant sur les mots, *Exultaverunt sicut arietes, et sicut agni ovium*. L'on sent combien ce faux goût est éloigné du caractère simple et majestueux d'un cantique.

Quel génie et quel art n'a-t-il pas fallu à Pergolèse pour varier le *Stabat !* Encore dans ce morceau unique tout n'est-il pas d'une égale beauté. La plus belle prose de l'Église, le *Dies iræ*, qui devrait être l'objet de l'émulation de tous les grands musiciens, aurait besoin lui-même d'être abrégé pour être mis en musique. Les deux cantiques de Moïse, tout sublimes qu'ils sont, demanderaient qu'on fît un choix de leurs traits les plus analogues à l'expression musicale. Dans tous les psaumes de David, il n'y en a peut-être pas un qui, d'un bout à l'autre, soit susceptible des beautés du chant et des contrastes qui rendent ces beautés plus variées et plus sensibles.

Il serait donc à souhaiter d'abord qu'on abandonnât l'usage de mettre en musique un psaume tel qu'il se présente, et qu'on se donnât la liberté de choisir, non-seulement dans un même psaume, mais dans tous les psaumes, et si l'on voulait même, dans tout le texte des livres saints, des versets analogues à une idée principale, et assortis entre eux, pour former une belle suite de chants. Ces versets, pris çà et là, et raccordés avec intelligence, composeraient un riche mélange de sentiments et d'ima-

ges, qui donnerait à la musique de la couleur et du caractère, et le moyen de varier ses formes et de disposer à son gré l'ordonnance de ses tableaux.

La difficulté se réduit à vaincre l'habitude, et peut-être l'opinion. Mais pourquoi ne ferait-on pas dans un motet ce qu'on a fait dans les sermons, dans les prières de l'Église, où de divers passages de l'Écriture rapportés à un même objet, on a formé un sens analogue et suivi?

Mais une difficulté plus grande pour le musicien, c'est d'élever son âme à la hauteur de celle du prophète; de se remplir, s'il est possible, du même esprit qui l'animait; et de faire parler à la musique un langage sublime, un langage divin. C'est là que tous les charmes de la mélodie, toute la pompe de la déclamation, toute la puissance de l'harmonie doivent se déployer avec magnificence : un beau motet doit être un ouvrage inspiré; et le musicien qui compose de jolis chants et des chœurs légers sur les paroles de David, en profane le caractère.

Au lieu du moyen que je propose pour former des chants religieux, dignes de leur objet, on a imaginé en Italie de faire de petits drames pieux, qui, n'étant pas représentés, mais seulement exécutés en *concert*, sont affranchis par-là de toutes les contraintes de la scène : ces drames sont en petit ce que sont en grand, sur nos théâtres, *Athalie, Esther,* et *Jephté :* on les appelle *oratorio;* et Métastase en a donné des modèles admirables, dont le plus célèbre est, avec raison, le sacrifice d'Abraham.

On a fait au *concert spirituel* de Paris quelques faibles essais dans ce genre; mais à présent que la musique va prendre en France un plus grand essor, et qu'on sait mieux ce qu'elle demande pour être touchante et sublime, il y a tout lieu de croire qu'elle fera dans le sacré les mêmes progrès que dans le profane. *Voyez* LYRIQUE, etc.

CONTE. Le *conte* est à la comédie ce que l'épopée est à la tragédie, mais en petit, et voici pourquoi. L'action comique n'ayant ni la même importance ni la même chaleur d'intérêt que l'action

tragique, elle ne saurait nous attacher aussi longtemps lorsqu'elle est en simple récit. Les grandes choses nous semblent dignes d'être amenées de loin, et d'être attendues avec une longue inquiétude ; les choses familières fatigueraient bientôt l'attention du lecteur, si, au lieu d'agacer légèrement sa curiosité par de petites suspensions, elles la rebutaient par de longs épisodes. Il est rare d'ailleurs qu'une action comique soit assez riche en incidents et en détails pour donner lieu à des descriptions étendues et à de longues scènes.

Ou l'intérêt du *conte* est dans un trait qui doit le terminer, alors il faut aller au but le plus vite qu'il est possible ; ou l'intérêt du *conte* est dans le nœud et le dénoûment d'une action comique : alors le plus ou le moins d'étendue dont il est susceptible dépend des détails qu'il exige, et les règles en sont les mêmes que celles de l'épopée. Le *conteur* doit décrire et peindre, rendre présent aux yeux de l'esprit le lieu de la scène, la pantomime, et le tableau de l'action ; mais dans le choix de ces détails il ne doit s'attacher qu'à ce qui intéresse ou la vraisemblance ou les mœurs. On reproche à la Fontaine un peu de longueur dans ses *contes*.

Le *conteur* fait aussi, comme dans l'épopée, le personnage de spectateur, et il mêle ses réflexions et ses sentiments au récit de la scène ; mais ce qu'il y met du sien doit être naturel, ingénieux, piquant ; et avec cela, le récit ne laisserait pas de languir si les réflexions étaient trop longues ou trop fréquentes.

Le caractère du fabuliste est la naïveté, parce qu'il raconte des choses dont le merveilleux exige toute la crédulité d'un homme simple ou plutôt d'un enfant. Je le fais voir dans l'article FABLE. Le sujet du *conte* ne suppose pas la même simplicité de caractère ; le *conte* est donc plus susceptible que l'apologue des apparences du badinage, de la finesse et de la malice.

La partie la plus piquante du *conte* sont les scènes dialoguées. C'est là que les mœurs peuvent être vivement saisies, finement indiquées, délicatement nuancées, et qu'avec des touches légères, mais brillantes de vérité, un peintre habile peut produire des groupes animés et des tableaux vivants. Mais selon que ces groupes seront mieux composés, ils donneront eux-mêmes au dialo-

gue un mouvement plus vif, une vérité plus exquise. C'est toujours par les situations que les caractères sont mis en jeu; et c'est au jeu des caractères et à leur singularité que tient l'intérêt de la scène.

L'unité n'est pas aussi sévèrement prescrite au *conte* qu'à la comédie; mais un récit qui ne serait qu'un enchaînement d'aventures, sans une tendance commune qui les réunît en un point, serait un roman, et non pas un *conte*. L'action du *conte* de *Joconde* ressemble en petit à l'action de l'*Odyssée*.

Quant à la moralité, quoiqu'on n'en fasse pas au *conte* une loi rigoureuse, il doit pourtant, comme la comédie, avoir son but, s'y diriger comme elle, et comme elle y atteindre : rien ne le dispense d'être amusant, rien ne l'empêche d'être utile; il n'est parfait qu'autant qu'il est à la fois plaisant et moral; il s'avilit s'il est obscène.

Marot, pour la naïveté et la bonne plaisanterie, fut le modèle de la Fontaine. Un exemple donnera l'idée de sa manière de *conter*.

Un gros prieur son petit-fils baisait
Et mignardait, au matin, dans sa couche,
Tandis rôtir sa perdrix l'on faisait.
Se lève, crache, émeutit, et se mouche.
La perdrix vire. Au sel, de broc en bouche,
La dévora. Bien savait la science.
Puis quand il eut pris sur sa conscience
Broc de vin blanc, du meilleur qu'on élise,
Mon Dieu, dit-il, donnez-moi patience.
Qu'on a de maux pour servir sainte église!

Mais au naturel de Marot la Fontaine a joint ce génie que personne n'eut avant lui et que personne encore n'a fait revivre. Quoique moins accompli dans ses *contes* que dans ses fables, il est le premier des *conteurs* en vers, comme le premier des fabulistes. Tous en ont imité ce qu'il y avait de plus facile, la négligence et la licence; mais aucun n'en a eu la grâce, la précieuse facilité, le naturel ingénieux. Un seul homme est comparable à la Fontaine en ce genre : c'est l'Arioste, qui est d'ailleurs supérieur à lui par le génie de l'invention, par une élégance plus

exquise, et une plus grande variété de tons et de couleurs, mais qui, dans le style naïf, n'a ni ces traits délicats et fins ni cette simplicité charmante qui nous ravissent dans la Fontaine.

Le Tasse nous a laissé un modèle parfait de l'art de *conter* avec grâce, dans une scène de l'Aminte : on entend bien que je parle de l'*Aventure de l'Abeille*.

Bocace a été le modèle des Italiens dans les *contes* en prose, comme l'Arioste dans les *contes* en vers. Le caractère de Bocace est l'élégance, la simplicité, le naturel et le comique. La Fontaine, en répétant ses *contes*, les a tous embellis : il a fait de Bocace ce qu'il a fait d'Ésope et de Phèdre en les imitant.

Platon disait qu'en voyant Diogène, il croyait voir Socrate devenu fou : en lisant Rabelais, on croit voir un philosophe dans l'ivresse. Les Anglais ont aussi leur la Fontaine dans Prior et leur Rabelais dans Swift ; mais ni l'un ni l'autre n'est comparable aux *conteurs* français pour le naturel, la gaieté, et la naïveté piquante. En général, ce qu'il y a de plus précieux et de plus rare dans l'art de *conter*, ce n'est pas la parure des grâces, mais leur négligence, ce n'est pas le mordant de la plaisanterie, mais la finesse et surtout la gaieté.

Voltaire a réussi dans ce genre léger comme dans tous les autres ; et un mérite qui lui est propre, c'est d'avoir fait du *conte*, soit en vers, soit en prose, un badinage philosophique, plein de gaieté, de sel et d'agrément.

Un vrai modèle encore dans ce genre d'écrire, c'est Hamilton, je ne dis pas seulement dans ses *contes*, mais singulièrement dans *les Mémoires de Grammont* : c'est là qu'il faut prendre le ton de la bonne plaisanterie ; et il n'est guère possible de *conter* avec plus d'enjouement, d'aisance et de légèreté.

Dans la conversation, ce qu'on appelle *conte* est le récit bref et rapide de quelque chose de plaisant. Le trait qui termine ce récit doit être, comme un grain de sel, piquant et fin. Un *conte* de cette espèce qui n'a point de mot est ce qu'il y a de plus insipide. J'ai vu Fontenelle écouter avec patience les plus mauvais *conteurs* jusqu'au bout, mais au bout, s'il ne trouvait pas le mot pour rire, toute sa politesse ne pouvait empêcher qu'on n'aperçût en lui un mouvement d'humeur. Le mot du *conte* n'est

pourtant pas toujours ce qu'on appelle un bon mot ; c'est un trait de naturel, de mœurs, de caractère, d'originalité, de vanité, de naïveté, de bêtise, de ridicule en général.

De naturel. Un enfant s'était obstiné toute la matinée à ne pas vouloir dire *a*, la première lettre de son alphabet, et on l'avait fouetté pour cette obstination. Madame J. le trouve tout en pleurs, et on lui en dit la cause ; elle appelle l'enfant, le prend sur ses genoux, le caresse, et lui dit : « Mon petit ami, pourquoi n'avez-vous pas voulu dire *a* ? Cela n'est pas bien difficile. » L'enfant pleure et ne répond rien. Elle insiste, même silence. Elle le presse tant, qu'il lui répond d'un air chagrin : *C'est que je n'aurais pas plutôt dit* a *qu'on me ferait dire* b.

De mœurs. A Paris, une de nos jolies femmes, chaussée pour la première fois par le cordonnier à la mode, s'aperçut que dès le premier jour ses souliers s'étaient déchirés ; elle fit venir le cordonnier, et lui marque son mécontentement. L'ouvrier prend le soulier crevé, l'examine avec une attention sérieuse ; et après avoir réfléchi sur la cause de cet accident : *Je vois ce que c'est*, dit-il enfin, *madame aura marché.*

De caractère. On raconte qu'à Naples les pages d'un bailli de Malte, homme d'une extrême avarice, lui ayant représenté qu'ils manquaient de linge, et que leurs dernières chemises s'en allaient par lambeaux, il fit appeler son majordome, et devant eux lui dit d'écrire à sa commanderie que l'on eût à semer du chanvre, pour faire du linge à ces messieurs : sur quoi les pages s'étant mis à rire : *Les petits coquins,* reprit le bailli, *les voilà bien contents, à présent qu'ils ont des chemises.*

D'originalité. Le second fils d'un négociant de Bordeaux, où les cadets ne sont pas riches, à son retour d'un voyage aux îles, fut assailli d'une tempête à l'embouchure de la Garonne ; mais, le péril passé, il arriva au port. Son père, sa mère, son frère aîné, allèrent au devant de lui, bien contents de le voir sauvé : *Ah !* leur dit-il, *c'est par un miracle ; et je l'attribue à un vœu que j'ai fait.* « Mon enfant, il faut l'accomplir, lui dirent ses parents : quel vœu avez-vous fait ? » *J'ai promis à Dieu,* reprit-il, *que, s'il me faisait la grâce d'échapper au naufrage, mon frère aîné se ferait chartreux.*

De vanité. Dans un couvent de capucins, l'un d'eux, qui n'était pas aussi avantageusement pourvu de barbe que les autres, en était méprisé et tourné en dérision. Le gardien, homme grave et sévère, leur en fit une réprimande, et leur dit qu'il ne fallait pas s'enorgueillir des dons du ciel, ni insulter à ceux qu'il n'avait pas favorisés de même : *Ipse fecit nos, et non ipsi nos*, ajouta-t-il; *et si le père Nicaise n'a pas une aussi belle barbe que nous devant les hommes, peut-être en aura-t-il une plus belle devant Dieu.*

De naïveté. Une fille poursuivait un jeune homme pour cause de séduction; mais son avocat ne trouvait pas ses moyens suffisants. Elle revint de chez lui fort triste : mais le lendemain elle y retourna, et d'un air triomphant, *Monsieur, nouveau moyen,* dit-elle, *il m'a séduite encore ce matin*

De bêtise. Un négociant venait de mourir de mort subite, et il avait laissé sur son bureau une lettre écrite à l'un de ses correspondants, mais qui n'était point cachetée. Son commis crut devoir faire partir la lettre, et mit au bas, par apostille : *Depuis ma lettre écrite, je suis mort.*

Le caractère essentiel de ces petits *contes*, c'est la simplicité et la précision. La femme du monde qui *contait* le mieux, madame J., avait à dîner un jeune homme de qualité, plein d'esprit, mais qui eut le malheur de faire une histoire un peu longue, et de tirer de sa poche un petit couteau pour couper une dinde. *Monsieur le comte,* lui dit-elle, *il faut avoir à table un grand couteau et de petites histoires.* Monsieur le comte profita de l'une et de l'autre leçon.

CONVENANCE. C'est peu de se demander en écrivant, Quels sont les effets que je veux produire? il faut se demander encore : Quelle est la trempe des âmes sur lesquelles j'ai dessein d'agir? Il y a dans les objets de la poésie et de l'éloquence des beautés locales et des beautés universelles : les beautés locales tiennent aux opinions, aux mœurs, aux usages des différents peuples, les beautés universelles répondent aux lois, au dessein, aux procé-

dés de la nature, et sont indépendantes de toute institution. *Voyez* BEAU.

Les peintures physiques d'Homère sont belles aujourd'hui comme elles l'étaient il y a trois mille ans, le dessein même de ses caractères, l'art, le génie avec lequel il les varie et les oppose, enlèvent encore notre admiration ; rien de tout cela n'a vieilli ni changé ; il en est de même des péroraisons de Cicéron et des grands traits de Démosthène. Mais les détails qui sont relatifs à l'opinion et aux bienséances, les beautés de mode et de convention ont dû paraître bien ou mal, selon les temps et les lieux ; car il n'est point de siècle, point de pays, qui ne donne ses mœurs pour règle ; c'est une prévention ridicule qu'il faut cependant ménager. L'exemple d'Homère n'eût pas justifié Racine, si, dans *Iphigénie,* Achille et Agamemnon avaient parlé comme dans l'*Iliade :* l'exemple de Cicéron ne justifierait pas l'orateur français qui, en reprochant l'ivrognerie à son adversaire, en présenterait à nos yeux les effets les plus dégoûtants ; l'exemple de Démosthène ne justifierait pas celui qui dirait à son auditoire : *Si vous avez la cervelle dans la tête, et si vous ne l'avez pas aux talons.*

Celui qui n'a étudié que les anciens blessera infailliblement le goût de son siècle dans bien des choses ; celui qui n'a consulté que le goût de son siècle s'attachera aux beautés passagères, et négligera les beautés durables. C'est de ces deux études réunies que résulte le goût solide et la sûreté des procédés de l'art.

Toutes les *convenances* pour l'orateur se réduisent à conformer le caractère de son langage et le ton de son éloquence au sujet qu'il choisit ou qui lui est donné, et aux circonstances actuelles du temps, du lieu, des personnes.

Cicéron nous indique tous ces rapports de convenance. *Perspicuum est non omni causæ, nec auditori, neque personæ, neque tempori congruere orationis unum genus. Nam et causæ epitis alium quemdam verborum sonum requirunt, alium rerum privatarum atque parvarum ; et aliud dicendi genus deliberationes, aliud laudationes, aliud judicia, aliud sermones, aliud consolatio, aliud objurgatio, aliud disputatio, aliud his-*

toria desideriat. Refert etiam qui audiant, senatus, an populus, an judices; frequentes, an pauci, an singuli; et quales ipsi oratores, qua sint ætate, honore, auctoritate, debet videri; tempus pacis an belli, festinationis an otii.... Omnique in re, posse quod deceat facere artis et naturæ est, scire quid quandoque deceat prudentiæ [1]. De Orat, l. III.

On louait, en présence d'Agésilas, un rhétoricien de ce qu'il savait par son éloquence amplifier et agrandir les petites choses, et au contraire rapetisser les grandes. *Je ne trouverais pas bon,* dit-il, *un cordonnier qui chausserait un grand soulier à un petit pied.* C'est ce que font communément les déclamateurs emphatiques et les poëtes ampoulés.

Mais une attention que doit avoir le poëte, et qui lui est particulière, c'est de se mettre, autant qu'il est possible, par la nature de son sujet, au-dessus de la mode et de l'opinion, en faisant dépendre l'effet qu'il veut produire des beautés universelles et jamais des beautés locales. Si on examine bien les sujets qui se soutiennent dans tous les siècles, on verra que l'étendue et la durée de leur gloire est due à cette méthode. Accordez quelque détail au goût présent et national; mais donnez au goût universel le fond, les masses, et l'ensemble.

Orosmane, dans la tragédie de *Zaïre,* a plus de délicatesse et de galanterie qu'il n'appartient à un soudan; et l'on voit bien que le poëte, qui a voulu le rendre aimable et intéressant aux yeux des Français, a eu pour eux quelque complaisance. Mais voyez comme la violence de la passion le rapproche de ses mœurs natales, comme il devient jaloux, altier, impérieux, barbare! Racine n'a pas été aussi heureux dans le caractère de

[1] « Il est évident que le même genre d'éloquence ne convient pas à toute sorte d'affaires, d'auditeurs ni de personnages, non plus qu'à tous les temps; car le langage que demandent les causes capitales n'est pas celui des causes minces et légères; et l'un est propre aux délibérations, l'autre aux éloges, l'autre aux plaidoyers, l'autre aux harangues: la consolation, le reproche, la dispute, la narration, ont leur style particulier; il importe aussi de savoir quel est l'auditoire; si c'est le sénat, ou le peuple, ou des juges; si l'on parle à une multitude, à un petit nombre, ou à un seul; et quel est l'orateur lui-même, quel est son âge, sa dignité, son autorité; si l'on est en paix ou en guerre, et dans un temps de calme et de loisir, ou dans quelque danger pressant. En tout état de cause, pouvoir faire ce qui convient est de l'art et de la nature, le savoir est de la prudence. »

Bajazet; et en général il a trop mêlé de nos mœurs dans celles des peuples qu'il a mis sur la scène; des fils de Thésée et de Mithridate il a fait de jeunes Français.

Le poëme dramatique, pour faire son illusion, a besoin de plus de ménagements que l'épopée. Celle-ci peut raconter tout ce qu'il y a de plus étrange; et les bienséances du langage sont les seules qu'elle ait à garder. Mais pour un poëme qui veut produire l'effet de la vérité même, ce n'est pas assez d'obtenir une croyance raisonnée, il faut que, par le prestige de l'imitation, il rende son action présente, que l'intervalle des lieux et des temps disparaisse, et que les spectateurs ne fassent plus qu'un même peuple avec les acteurs. C'est là ce qui distingue essentiellement le poëme en action du poëme en récit. Les Français au spectacle d'*Athalie* doivent devenir Israélites, ou l'intérêt de Joas n'est plus rien. Mais s'il y avait trop loin des mœurs des Israélites à celles des Français, l'imagination des spectateurs refuserait de franchir l'intervalle; c'est donc aux Israélites à s'approcher assez de nous pour nous rendre le déplacement insensible.

Il n'y a point de déplacement à opérer pour les choses que la nature a rendues communes à tous les peuples; et on peut voir aisément, par l'étude de l'homme, quelles sont celles de ses affections qui ne dépendent ni des temps ni des lieux; l'intérêt puisé dans ses sources est intarissable comme elles. Les sujets d'*Œdipe* et de *Mérope* réussiraient dans vingt mille ans et aux deux extrémités du monde; il ne faut être pour s'y intéresser ni de Thèbes ni de Mycènes : la nature est de tous les pays.

C'est dans les choses où les nations diffèrent, qu'il faut que l'acteur d'un côté, les spectateurs de l'autre, s'approchent pour se réunir. Cela dépend de l'art avec lequel le poëte sait adoucir, dans la peinture des mœurs, les couleurs dures et tranchantes; c'est ce qu'a fait souvent Corneille, en homme de génie, quoi qu'en dise Louis Racine.

Jamais personne n'a été blessé de l'âpreté des mœurs des deux Horaces : et il serait à souhaiter que l'auteur de *Bajazet* et de *Mithridate* eût osé donner à la peinture des mœurs étrangères cette vérité dont il a fait si noblement lui-même l'éloge le plus éloquent. Tout ce qu'on doit aux mœurs de son

siècle, c'est de ne pas les offenser, et nos opinions sur le courage et sur le mépris de la mort ne vont pas jusqu'à exiger, par exemple, d'une jeune princesse qu'elle dise à son père :

D'un œil aussi content, d'un cœur aussi soumis
Que j'acceptais l'époux que vous m'aviez promis,
Je saurai, s'il le faut, victime obéissante,
Tendre au fer de Calchas une tête innocente.

Je suis même persuadé qu'Iphigénie, allant à la mort d'un pas chancelant, avec la répugnance naturelle à son sexe et à son âge, comme dans Euripide, eût fait verser encore plus de larmes.

Il est vrai que si le fond des mœurs étrangères est indécent ou révoltant pour nous, il faut renoncer à les peindre. Ainsi, quoique certains peuples regardent comme un devoir pieux d'abréger les jours des vieillards souffrants ; que d'autres soient dans l'usage d'exposer les enfants malsains ; que d'autres présentent aux voyageurs leurs femmes et leurs filles pour en user selon leur bon plaisir, rien de tout cela ne peut être admis sur la scène.

Mais si le fond des mœurs est compatible avec nos opinions, nos usages, et que la forme seule y répugne, elles n'exigent dans l'imitation qu'un changement superficiel ; et il est facile d'y concilier la vérité avec la bienséance. Un cartel, dans les termes de celui de François Ier à Charles-Quint : « Vous en avez menti par la gorge, » ne serait pas reçu au théâtre ; mais qu'un roi y dît à son égal : « Au lieu de répandre le sang de nos sujets, prenons pour juges nos épées, » le cartel serait dans la vérité des mœurs du vieux temps, et dans la décence des nôtres.

Il y a peu de traits dans l'histoire qu'on ne puisse adoucir de même sans les effacer ; le théâtre en offre mille exemples. Ce n'est donc pas au goût de la nation que l'on doit s'en prendre, si les mœurs, sur la scène française, ne sont pas assez prononcées, mais à la faiblesse ou à la négligence des poëtes, à la délicatesse timide de leur goût particulier ; et, s'il faut le dire, au manque de couleurs pour tout exprimer avec la vérité locale.

CRITIQUE. On peut la considérer sous deux points de vue généraux. D'abord on appelle *critique* ce genre d'étude à laquelle nous devons la restitution de la littérature ancienne. Pour juger de l'importance de ce travail, il suffit de se peindre le chaos où les premiers commentateurs ont trouvé les ouvrages les plus précieux de l'antiquité. De la part des copistes, des caractères, des mots, des passages altérés, défigurés, omis ou transposés dans les divers manuscrits; de la part des auteurs, toutes ces figures des mots, qu'on appelle *tropes*, toutes ces finesses de langue et de style qui supposent un lecteur à demi instruit; quelle confusion à démêler, après que la révolution des siècles, les changements qu'elle avait faits dans les opinions, les mœurs, et les usages, et surtout ce vaste intervalle de barbarie et d'ignorance qui séparait le temps de la renaissance des lettres, des temps où elles avaient fleuri, semblaient avoir coupé toute communication entre nous et l'antiquité.

Les restituteurs de la littérature ancienne n'avaient guère qu'une voie, encore très-incertaine : c'était de rendre les auteurs intelligibles l'un par l'autre et à l'aide des monuments. Mais pour nous transmettre cet or antique, il a fallu périr dans les mines. Avouons-le, nous traitons cette espèce de *critique* avec trop de mépris, et ceux qui l'ont exercée si laborieusement pour eux et si utilement pour nous, avec trop d'ingratitude. Enrichis de leurs veilles, nous faisons gloire de posséder ce que nous voulons qu'ils aient acquis sans gloire. Il est vrai que le mérite d'une profession étant en raison de son utilité et de sa difficulté combinées, celle d'érudit a dû perdre de sa considération à mesure qu'elle est devenue plus facile et moins importante; mais il y aurait de l'injustice à juger de ce qu'elle a été par ce qu'elle est. Les premiers laboureurs ont été mis au rang des dieux, avec bien plus de raison que ceux d'aujourd'hui ne sont mis au-dessous des autres hommes.

Cette partie de la *critique* comprendrait encore la vérification des calculs chronologiques, si ces calculs pouvaient se vérifier; mais il faut savoir ignorer ce qu'on ne peut connaître : or, il est vraisemblable que ce qui n'est pas connu dans la science des temps ne le sera jamais, et l'esprit humain y perdra peu de chose.

Le second point de vue de la *critique* est de la considérer comme un examen éclairé et un jugement équitable des productions humaines. Toutes les productions humaines peuvent être comprises sous trois chefs principaux : les sciences, les arts libéraux, et les arts mécaniques : sujet immense, que je n'ai pas la témérité de vouloir embrasser. Je me bornerai à établir quelques principes généraux, que tout homme capable de sentiment et de réflexion est en état de concevoir.

Critique dans les sciences. Les sciences se réduisent à trois points : à la démonstration des vérités anciennes, à l'ordre de leur exposition, à la découverte des nouvelles vérités.

Les vérités anciennes sont ou de fait ou de spéculation. Les faits sont ou moraux ou physiques. Les faits moraux composent l'histoire des hommes, dans laquelle souvent il se mêle du physique, mais toujours relativement au moral.

Comme l'histoire sainte est révélée, il serait impie de la soumettre à l'examen de la raison; mais il est une manière de la discuter pour le triomphe même de la foi. Comparer les textes et les concilier entre eux; rapprocher les événements des prophéties qui les annoncent; faire prévaloir l'évidence morale sur l'impossibilité physique; vaincre la répugnance de la raison par l'ascendant des témoignages; prendre la tradition dans sa source, pour la présenter dans toute sa force; exclure enfin du nombre des preuves de la vérité tout argument vague, faible, ou non concluant, espèce d'armes communes à toutes les religions, que le faux zèle emploie, et dont l'impiété se joue : tel serait l'emploi du *critique* dans cette partie. Plusieurs l'ont entrepris, parmi lesquels Pascal occupe la première place, pour la céder à celui qui exécutera ce qu'il n'a fait que méditer.

Dans l'histoire profane, donner plus ou moins d'autorité aux faits, suivant leur degré de possibilité de vraisemblance, de célébrité, et suivant le poids des témoignages qui les confirment : examiner le caractère et la situation des historiens; s'ils ont été libres de dire la vérité, à portée de la connaître, en état de l'approfondir, sans intérêt de la déguiser : pénétrer après eux dans la source des événements, apprécier leurs conjectures, les comparer entre eux, les juger l'un par l'autre : quelles fonctions pour un

critique; et s'il veut s'en acquitter dignement, combien de connaissances à acquérir! Les mœurs, le naturel des peuples, leur éducation, leurs lois, leur culte, leur gouvernement, leur police, leur discipline, leurs intérêts, leurs relations, les ressorts de leur politique, leur industrie, leur commerce, leur population, leur force et leur richesse; les talents, les vertus, les vices de ceux qui les ont gouvernés; leurs guerres au dehors, leurs troubles domestiques, leurs révolutions, leurs succès, leurs revers, et les causes de leur prospérité et de leur décadence; enfin tout ce qui, dans les hommes, les choses, les lieux et les temps, peut concourir à former la chaîne des événements et les vicissitudes des fortunes humaines, doit entrer dans le plan d'après lequel un savant discute l'histoire. Combien un seul trait, dans cette partie, ne demande-t-il pas souvent, pour être éclairci, de réflexions et de lumière? Qui osera décider si, pour l'intérêt de Rome, il était à souhaiter que Carthage fût détruite, comme le voulait Caton, ou qu'on la laissât subsister, selon l'avis de Scipion Nasica?

Les faits purement physiques composent l'histoire naturelle; et la vérité s'en démontre de deux manières ou en répétant les observations et les expériences, ou en pesant les témoignages, si l'on n'est pas à portée de les vérifier. C'est faute d'expérience qu'on a regardé comme des fables une infinité de faits que Pline rapporte, et qui se confirment de jour en jour par les observations de nos naturalistes.

Les anciens avaient soupçonné la pesanteur de l'air; Toricelli et Pascal l'ont démontrée. Newton avait dit : La terre est aplatie; des savants sont allés vers le pôle et sous l'équateur voir si Newton avait dit vrai. Le miroir d'Archimède passait pour une fable, et nous l'avons vu reproduit; mais qui reproduira les prodiges de mécanique de ce même Archimède au siége de Syracuse, ou qui démontrera que c'étaient des fables inventées par les Romains pour excuser aux yeux de Rome l'impuissance de leurs efforts? Voilà comme on doit *critiquer* les faits; mais, suivant cette méthode, les sciences auront peu de *critiques*. Il est facile de nier ce qu'on ne comprend pas; mais est-ce à nous de marquer les bornes des possibles, à nous qui voyons chaque

jour imiter la foudre, et qui touchons peut-être au secret de la diriger ou de l'extraire des nuages ; à nous qui venons d'inventer le moyen de naviguer dans l'air?

Ces exemples doivent rendre un *critique* bien circonspect dans ses décisions. La crédulité est le partage des ignorants; l'incrédulité décidée, celui des demi-savants; le doute méthodique, celui des sages. Dans les traditions historiques, un philosophe explique ce qu'il peut, admet ce qui est possible, croit ce qui est vraisemblable, rejette ce qui répugne au bon sens et à l'évidence, et suspend son jugement sur tout le reste.

Il est des vérités que la distance des lieux et des temps rend inaccessibles à l'expérience, et qui, n'étant pour nous que dans l'ordre des possibles, ne peuvent être observées que des yeux de l'esprit. Ou ces vérités sont les principes des faits qui les attestent, et le *critique* doit y remonter par l'enchaînement de ces faits; ou elles en sont des conséquences, et par les mêmes degrés il doit descendre jusqu'à elles.

Souvent la vérité n'a qu'une voie par où l'inventeur y est arrivé, et dont il ne reste aucun vestige; alors il y a peut-être plus de mérite à retrouver la route, qu'il n'y en a eu à la découvrir. L'inventeur n'est quelquefois qu'un aventurier que la tempête a jeté dans le port; le *critique* est un pilote habile que son art seul y conduit, si toutefois il est permis d'appeler *art* une suite de tentatives incertaines et de rencontres fortuites où l'on ne marche qu'à pas tremblants. Pour réduire en règles l'investigation des vérités physiques, le *critique* devrait tenir le milieu et les extrémités de la chaîne : un chaînon qui lui échappe est un échelon qui lui manque pour s'élever à la démonstration. Cette méthode sera longtemps impraticable. Le voile de la nature est pour nous comme le voile de la nuit, où dans une immense obscurité brillent quelques points de lumière ; et il n'est que trop prouvé que ces points lumineux ne sauraient ne se multiplier assez pour éclairer leurs intervalles. Que doit donc faire le *critique?* Observer les faits connus; en indiquer, s'il se peut, les rapports et les conséquences; rectifier les faux calculs et les observations défectueuses ; en un mot, convaincre l'esprit humain de sa faiblesse, pour lui faire em-

ployer utilement le peu de force qu'il épuise en vain, et oser dire à celui qui veut plier l'expérience à ses idées : *Ton métier est d'interroger la nature, non de la faire parler.*

Le désir de connaître est souvent stérile par trop d'activité. La vérité veut qu'on la cherche, mais qu'on l'attende, qu'on aille au-devant d'elle, rarement au delà. C'est au *critique*, en guide sage, d'obliger le voyageur à s'arrêter où finit le jour, de peur qu'il ne s'égare dans les ténèbres. L'éclipse de la nature est continuelle, mais elle n'est pas totale ; et de siècle en siècle elle nous laisse apercevoir quelques nouveaux points de son disque immense, pour nourrir en nous, avec l'espoir de la connaître, la constance de l'étudier. Nous venons d'analyser l'air, et nous commençons à le manipuler comme les fluides palpables.

Lucrèce, saint Augustin, le pape Boniface, le pape Zacharie, étaient debout sur notre hémisphère, et ne concevaient pas que leurs semblables pussent être dans la même situation sur un hémisphère opposé : *Ut per aquas quæ nunc rerum simulacra videmus*, dit Lucrèce, pour exprimer *qu'ils auraient la tête en bas*. On a reconnu la tendance des graves vers un centre commun, et l'opinion des antipodes n'a plus révolté personne.

Les anciens voyaient tomber une pierre, et les flots de la mer s'élever ; ils étaient bien loin d'attribuer ces deux effets à la même cause. Le mystère de la gravitation nous a été révélé : ce chaînon a lié les deux autres ; et la pierre qui tombe et les flots qui s'élèvent nous ont paru soumis aux mêmes lois.

Le point essentiel dans l'étude de la nature est donc de découvrir les milieux des vérités connues, et de les placer dans l'ordre de leur enchaînement. On trouvait des carrières de marbre dans le sein des plus hautes montagnes, on en voyait se former sur les bords de l'Océan par le ciment du sel marin, on connaissait le parallélisme des couches de la terre ; mais, répandus dans la physique, ces faits n'y jetaient aucune lumière : ils ont été rapprochés, et l'on y reconnaît les monuments de l'immersion totale ou successive de ce globe. C'est à cet ordre lumineux que le *critique* devrait surtout contribuer.

Il est pour les découvertes un temps de maturité avant lequel les recherches semblent infructueuses. Une vérité attend, pour éclore, la réunion de ses éléments. Ces germes ne se rencontrent et ne s'arrangent que par une longue suite de combinaisons : ainsi, ce qu'un siècle n'a fait que couver, s'il est permis de le dire, est produit par le siècle qui lui succède; ainsi le problème des trois corps, proposé par Newton, n'a été résolu que de nos jours, et l'a été par trois hommes en même temps. C'est cette espèce de fermentation de l'esprit humain, cette digestion de nos connaissances, que le *critique* doit observer avec soin. Ce serait à lui de suivre pas à pas la science dans ses progrès, de marquer les obstacles qui l'ont retardée, comment ces obstacles ont été levés, et par quel enchaînement de difficultés et de solutions elle a passé du doute à la probabilité, de la probabilité à l'évidence. Par-là il imposerait silence à ceux qui ne font que grossir le volume de la science, sans en augmenter le trésor ; il marquerait le pas qu'elle aurait fait dans un ouvrage, ou renverrait l'ouvrage au néant, si l'auteur la laissait où il l'aurait prise. Tels seraient dans cette partie l'objet et le fruit de la *critique*. Combien cette réforme nous restituerait d'espace dans nos bibliothèques ! Que deviendraient cette foule épouvantable de faiseurs d'éléments en tout genre; ces prolixes démonstrateurs de vérités dont personne ne doute; ces physiciens romanciers, qui, prenant leur imagination pour le livre de la nature, érigent leurs visions en découvertes et leurs songes en systèmes suivis ; ces amplificateurs ingénieux, qui délayent un fait en vingt pages de superfluités puériles, et qui tourmentent, à force d'esprit, une vérité claire et simple jusqu'à ce qu'ils l'aient rendue obscure et compliquée? Tous ces auteurs qui causent sur la science, au lieu d'en raisonner, seraient retranchés du nombre des livres utiles, on aurait beaucoup moins à lire, et beaucoup plus à recueillir.

Cette réduction serait encore plus considérable dans les sciences abstraites, que dans la science des faits. Les premières sont comme l'air, qui occupe un espace immense lorsqu'il est libre de s'étendre, et qui n'acquiert de la consistance qu'à mesure qu'il est pressé.

L'emploi du *critique* dans cette partie serait donc de rame-

ner les idées aux choses, la métaphysique et la géométrie à la morale et à la physique; de les empêcher de se répandre dans le vide des abstractions, et, s'il est permis de le dire, de retrancher de leur surface pour ajouter à leur solidité. Un métaphysicien ou un géomètre qui applique la force de son génie à de vaines spéculations ressemble à ce lutteur que nous peint Virgile.

Alternaque jactat
Brachia protendens, et verberat ictibus auras.

M. de Fontenelle, qui a porté si loin l'esprit d'ordre, de précision, et de clarté, eût été un *critique* supérieur, soit dans les sciences abstraites, soit dans celle de la nature; et Bayle (que je considère seulement comme littérateur) n'avait besoin, pour exceller dans sa partie, que de plus d'indépendance, de tranquillité et de loisir. Avec ces trois conditions essentielles à un *critique*, il aurait dit ce qu'il pensait, et l'aurait dit en moins de volumes.

Critique dans les arts libéraux ou les beaux-arts. Tout homme qui produit un ouvrage dans un genre auquel nous ne sommes point préparés, excite aisément notre admiration. Nous ne devenons admirateurs difficiles que lorsque, les ouvrages dans le même genre venant à se multiplier, nous pouvons établir des points de comparaison, et en tirer des règles plus ou moins sévères, suivant les nouvelles productions qui nous sont offertes. Celles de ces productions où l'on a constamment reconnu un mérite supérieur servent de modèles. Il s'en faut beaucoup que ces modèles soient parfaits; ils ont seulement, chacun en particulier, une ou plusieurs qualités excellentes qui les distinguent. L'esprit, faisant alors ce qu'on nous dit d'Apelle, se forme d'une multitude de beautés éparses un tout idéal qui les rassemble. Ce composé, dit Cicéron, n'est aperçu par aucun de nos sens : il n'existe que dans la pensée, *quod neque oculis, neque auribus, neque ullo sensu percipi potest, cogitatione tantum, et mente complectimur.* Quoique les statues de Phidias, ajoute-t-il, soient ce que nous voyons de plus parfait, nous pouvons en imaginer de plus belles encore; et Phidias lui-même, lorsqu'il modelait la figure de Jupiter ou de Minerve,

n'avait devant les yeux personne dont il prît la ressemblance; mais il avait dans l'esprit une certaine image de la beauté par excellence, sur laquelle étaient comme attachés les yeux de sa pensée, et dont son art et sa main s'appliquaient à rendre les traits : *Et Phidiæ simulacris, quibus nihil in illo genere perfectius videmus, cogitare tamen possumus pulchriora. Nec vero ille artifex, cum faceret Jovis formam aut Minervæ, contemplabatur aliquem, e quo similitudinem duceret. Sed ipsius in mente incidebat species pulchritudinis eximia quædam, quam intuens, eique defixus, ad illius similitudinem artem et manum dirigebat* (Orat.) C'est à ce modèle intellectuel, au-dessus de toutes les productions existantes, que l'on doit rapporter tous les ouvrages de génie en tous genres. Le *critique* supérieur doit donc avoir dans son imagination autant de modèles qu'il y a de genres différents. Le *critique* subalterne est celui qui, n'ayant pas de quoi se former ces modèles transcendants, rapporte tout, dans ses jugements, aux productions existantes. Le *critique* ignorant est celui qui ne connaît point ou qui connaît mal ces objets de comparaison. C'est le plus ou le moins de justesse, de force, d'étendue dans l'esprit, de sensibilité dans l'âme, de chaleur dans l'imagination, qui marque les degrés de perfection entre les modèles, et les rangs parmi les *critiques*. Tous les arts n'exigent pas ces qualités réunies dans une égale proportion : dans les uns l'organe décide, l'imagination dans les autres, le sentiment dans la plupart; et l'esprit, qui influe sur tous, ne préside sur aucun.

Dans l'architecture et l'harmonie, le type intellectuel que le *critique* est obligé de se former exige une étude d'autant plus profonde des possibles, et pour en déterminer le choix une connaissance d'autant plus précise du rapport des objets avec nos organes, que les beautés physiques de ces deux arts n'ont pour arbitre que le goût, c'est-à-dire ce tact de l'âme, cette faculté innée ou acquise, de saisir et de préférer le beau, espèce d'instinct qui juge les règles et qui n'en a point. Il n'en a point en harmonie: la résonnance du corps sonore indique les proportions; mais c'est à l'oreille à nous guider dans le choix des modulations et le mélange des accords. Il n'en a point en archi-

tecture : tant qu'elle s'est bornée à nos besoins, elle a pu se modeler sur les productions naturelles; mais dès qu'on a voulu joindre la décoration à la solidité, l'imagination a créé les formes, et l'œil en a fixé le choix. La première cabane, qui ne fut elle-même qu'un essai de l'industrie éclairée par le besoin, avait, si l'on veut, pour appuis quelques pieux enfoncés dans la terre, ces pieux soutenaient des traverses, et celles-ci portaient des chevrons chargés d'un toit. Mais de bonne foi peut-on tirer de ce modèle brut les proportions du temple de Minerve à Athènes, ou de l'église de Saint-Pierre de Rome?

Le sentiment du beau physique, soit en architecture soit en harmonie, dépend donc essentiellement du rapport des objets avec nos organes, et le point essentiel pour le *critique* est de s'assurer du témoignage de ses sens. Le *critique* ignorant n'en doute jamais. Le *critique* subalterne consulte ceux qui l'environnent, et croit bien voir et bien entendre lorsqu'il voit et entend comme eux. Le *critique* supérieur consulte le goût des peuples cultivés; il les trouve divisés sur des ornements de caprice; il les voit réunis sur des beautés essentielles, qui ne vieillissent jamais, et dont les débris ont encore le charme de la nouveauté : il se replie sur lui-même, et par l'impression plus ou moins vive qu'ont faite sur lui ces beautés, il s'assure ou il se défie du témoignage de ses organes. Dès lors il peut former son modèle intellectuel de ce qui l'affecte le plus dans les modèles existants, suppléer au défaut de l'un par les beautés de l'autre, et se disposer ainsi à juger, non-seulement des faits par les faits, mais encore par les possibles. Dans l'architecture, il dépouillera le gothique de ses ornements puérils; mais il adoptera la coupe hardie, majestueuse et légère de ses voûtes, l'élégance, la délicatesse, la variété de ses profils. Dans l'architecture grecque, il observera les licences heureuses que les grands artistes se sont permises; il observera les beautés qui résultent de ces licences, et il reconnaîtra qu'on doit aux règles un attachement raisonnable et non pas servile. Il aura recours au compas et au calcul, pour proportionner les hauteurs aux bases et les supports aux fardeaux; mais dans le détail des ornements, il se souviendra qu'un œil exercé est le meilleur de tous les juges, et que l'élé-

gance, la grâce, la noblesse, sont préférables à ce que le vulgaire appelle régularité : ancien caprice de l'usage, perpétué par l'habitude, et que l'exemple a érigé en loi.

Il usera de la même liberté dans la composition de son modèle en harmonie : il tirera du phénomène donné par la nature la théorie des accords, il les suivra dans leur génération, il observera leurs progrès; mais, laissant l'âme et l'oreille juges de la beauté du chant et de l'expression musicale, il subordonnera la théorie à la pratique; il sacrifiera les détails à l'ensemble, et les règles au sentiment.

L'harmonie réduite à la beauté physique des accords, et bornée à la simple émotion de l'organe, n'exige, comme l'architecture, qu'un sens exercé par l'étude, éprouvé par l'usage, et docile à l'expérience. Mais dès que la mélodie vient donner de l'âme et du caractère à l'harmonie, au jugement de l'oreille se joint celui de l'imagination, du sentiment, quelquefois de l'esprit. La musique devient un langage expressif, une imitation vive et touchante : dès lors c'est avec la poésie que ses principes lui sont communs, et l'art de les juger est le même. Des sons articulés dans l'une, dans l'autre des sons modulés, dans toutes les deux le nombre et le mouvement servent à exprimer, à peindre la nature; et si l'on demande quelle est la musique et la poésie par excellence, c'est la poésie ou la musique qui peint le plus et qui exprime le mieux. *Voyez* AIR, CHANT, RÉCITATIF, etc.

Dans la sculpture et la peinture, c'est peu d'étudier la nature en elle-même, modèle toujours imparfait; c'est peu d'étudier les productions de l'art, modèles toujours plus froids que la nature : il faut prendre de l'un ce qui manque à l'autre, et se former un ensemble des différentes parties où ils se surpassent mutuellement. Or, sans parler des sources où l'artiste et le connaisseur doivent puiser l'idée du beau, relative au choix des sujets, au caractère des passions, à la composition et à l'ordonnance, combien la seule étude du physique dans ces deux arts ne suppose-t-elle pas d'épreuves et d'observations! que d'études pour la partie du dessein! Qu'on demande à nos prétendus connaisseurs où ils ont observé, par exemple, le mécanisme du corps humain; la

combinaison et le jeu des nerfs; le gonflement, la tension, la contraction des muscles; ils seront aussi embarrassés dans leur réponse qu'ils le sont peu dans leurs décisions. Qu'on leur demande où ils ont observé tous les reflets, tous les mélanges, toutes les gradations de la couleur; tous les jeux, tous les tons, tous les effets de la lumière, étude sans laquelle on est hors d'état de parler du coloris. Et si un artiste accoutumé à épier et à surprendre la nature a tant de peine à l'imiter, quel est le connaisseur qui peut se flatter de l'avoir assez bien vue pour en critiquer l'imitation? C'est une chose étrange que la hardiesse avec laquelle on se donne pour juge de la belle nature, dans quelque situation que le peintre ou le sculpteur ait pu l'imaginer et la saisir. Celui-ci, après avoir employé la moitié de sa vie à l'étude de son art, n'ose se fier aux modèles que sa mémoire a recueillis, et que son imagination lui retrace; il a cent fois recours à la nature, pour se corriger d'après elle; vient un *critique* plein de confiance, qui l'apprécie d'un coup d'œil. Ce *critique* a-t-il étudié l'art ou la nature? Aussi peu l'un que l'autre. Mais il a des statues et des tableaux; et en les achetant, il croit avoir acquis le droit de les juger et le talent de s'y connaître. On voit de ces connaisseurs se pâmer devant un ancien tableau, dont ils admirent le clair-obscur : le hasard fait qu'on lève la bordure, le vrai coloris, mieux conservé, se découvre dans un coin; et ce ton de couleur si admiré se trouve une couche de fumée.

Je sais qu'il est des amateurs versés dans l'étude des grands maîtres, qui en ont saisi la manière, qui en connaissent la touche, qui en distinguent le coloris : c'est beaucoup pour qui ne veut que jouir, mais c'est bien peu pour qui ose juger. On ne juge point un tableau d'après des tableaux. Quelque plein qu'on soit de Raphaël, on sera neuf devant le Guide. Je dis plus, les forces du Guide, malgré l'analogie du genre, ne seront point une règle sûre pour critiquer le Milon du Puget, ou le gladiateur mourant. La nature varie sans cesse : chaque position, chaque action différente la modifie diversement : c'est donc la nature qu'il faut avoir étudiée sous telle et telle face, dans tel et tel moment, pour en juger l'imitation. Mais la nature elle-même

est imparfaite; il faut donc aussi avoir étudié les chefs-d'œuvre de l'art, pour être en état de *critiquer* en même temps et l'imitation et le modèle.

Cependant les difficultés que présente la *critique* dans les arts dont nous venons de parler n'approchent pas de celles que réunit la *critique* littéraire.

Dans l'histoire, aux lumières profondes que nous avons exigées du *critique* pour la partie de l'érudition, se joint, pour la partie purement littéraire, l'étude moins étendue, mais non moins réfléchie, de la majestueuse simplicité du style, de la netteté, de la décence, de la rapidité de la narration; de l'à-propos et du choix des réflexions et des portraits, ornements frivoles dès qu'on les affecte, importuns dès qu'on les prodigue; de cette élocution mâle, précise et simple, qui ne peint les grands hommes et les grandes choses que de leurs couleurs naturelles; et de plus l'étude du caractère propre à chaque historien, et de la touche qui le distingue. C'est de cet assemblage de connaissances et de goût que se forme le *critique* supérieur dans la partie de l'histoire. Que serait-ce si le même homme prétendait embrasser en même temps la partie de l'éloquence et celle de la philosophie morale?

Ces deux genres, soit que, renfermés en eux-mêmes, ils se nourrissent de leur propre substance, soit qu'ils se pénètrent l'un l'autre et s'animent mutuellement, soit que, répandus dans les autres genres de littérature comme un feu élémentaire, ils y portent la vie et la fécondité; ces deux genres, dans tous les cas, ont pour objet de rendre la vérité sensible et la vertu aimable.

C'est un talent donné à peu de personnes, et que peu de personnes sont en état de *critiquer*. L'esprit n'en est qu'un demi-juge. Il connaît l'art de convaincre, non celui de persuader; l'art de séduire, non celui d'émouvoir. L'esprit peut *critiquer* le rhéteur, le sophiste; mais le cœur seul peut juger l'orateur. Le *critique* en morale, ainsi qu'en éloquence, doit avoir en lui ce principe de sensibilité et de droiture qui fait concevoir et produire avec force les vérités dont on se pénètre; ce principe de noblesse et d'élévation qui excite en nous l'enthousiasme de la vertu, et qui seul embrasse tous les possibles dans l'art d'intéresser pour elle. Si la vertu pouvait se rendre visible aux hom-

mes, a dit un philosophe, elle paraîtrait si touchante et si belle, que personne ne pourrait lui résister : c'est ainsi que doit la concevoir et celui qui la peint, et celui qui en examine la peinture.

La fausse éloquence est également facile à professer et à pratiquer : des figures entassées, de grands mots qui ne disent rien de grand, des mouvements empruntés qui ne partent jamais du cœur et qui n'y arrivent jamais, ne supposent, ni dans l'auteur ni dans son admirateur, aucune élévation dans l'esprit, aucune sensibilité dans l'âme. Mais la vraie éloquence étant l'émanation d'une âme à la fois simple, forte, grande et sensible, il faut réunir toutes ces qualités pour y exceller, et pour savoir comment on y excelle. Il s'ensuit qu'un grand *critique* en éloquence doit pouvoir être éloquent lui-même. Osons le dire à l'avantage des âmes sensibles, celui qui se pénètre vivement du beau, du touchant, du sublime, n'est pas loin de l'exprimer ; et l'âme qui en reçoit le sentiment avec une certaine chaleur pourrait à son tour le produire. Cette disposition à la vraie éloquence ne comprend ni les avantages de l'élocution, ni cette harmonie entre le geste, le ton et le visage, qui compose l'éloquence extérieure. Il s'agit ici d'une éloquence interne et comme spontanée, qui se fait jour à travers l'extérieur le plus inculte; il s'agit de l'éloquence du paysan du Danube, dont la rustique sublimité fait si peu d'honneur à l'art et en fait tant à la nature ; de cette faculté sans laquelle l'orateur n'est qu'un déclamateur, et le *critique* qu'un froid Aristarque.

Par la même raison un *critique* en morale doit avoir en lui, sinon les vertus pratiques, du moins le germe de ces vertus. Il n'arrive que trop souvent que les mœurs d'un homme éclairé sont en contradiction avec ses principes, quelquefois avec ses sentiments. Il n'est donc pas essentiel au *critique* en morale d'être vertueux ; il suffit qu'il soit né pour l'être. Mais alors quel métier que celui du *critique !* à chaque ligne, ce sera sa propre condamnation qu'il prononcera, en faisant l'éloge des gens de bien. Cependant il ne serait pas à souhaiter que le *critique* en morale fût exempt de passions et de faiblesse ; il faut juger les hommes en homme vertueux, mais en homme ; se connaître, connaître ses semblables, et savoir ce qu'ils peuvent, avant d'examiner ce

qu'ils doivent ; concilier la nature avec la société, mesurer leurs droits et en marquer les limites, rapprocher l'intérêt personnel du bien général, être enfin le juge, non le tyran de l'humanité. Tel serait l'emploi d'un *critique* supérieur dans cette partie ; emploi difficile et important, surtout dans l'examen de l'histoire. Plutarque dans ses parallèles est presque l'homme que je demande.

C'est là qu'il serait à souhaiter qu'un philosophe, aussi courageux qu'éclairé, osât appeler au tribunal de la vérité, des jugements que la flatterie et l'enthousiasme ont prononcés dans tous les siècles. Rien n'est plus commun dans les annales du monde que les vices et les vertus contraires mis au même rang. La modération d'un roi juste, et l'ambition effrénée d'un usurpateur ; la sévérité de Brutus envers son fils, et l'indulgence de Fabius envers le sien ; la soumission de Socrate aux lois de l'aréopage, et la hauteur de Scipion devant le peuple romain, ont eu leurs apologistes et leurs censeurs. Par-là l'histoire, dans sa partie morale, est une espèce de labyrinthe, où l'opinion du lecteur ne cesse de s'égarer. C'est un bon guide qui lui manque. Or ce guide serait un *critique* capable de distinguer la vérité d'avec l'opinion, le devoir d'avec l'intérêt, et la vertu d'avec la gloire ; en un mot, de réduire l'homme, quel qu'il fût, à la condition sociale, condition qui est la base des lois, la règle des mœurs, et dont aucun homme, vivant avec des hommes, n'a jamais eu le droit de s'affranchir.

Le *critique* doit aller plus loin contre le préjugé : il doit considérer, non-seulement chaque homme en particulier, mais encore chaque république, comme citoyenne de la terre et attachée aux autres parties de ce grand corps politique, par les mêmes devoirs qui lui attachent à elle-même les membres dont elle est formée : il ne doit voir la société en général que comme un arbre immense, dont chaque homme est un rameau, chaque république une branche, et dont l'humanité est le tronc. De là le droit particulier et le droit public, que l'ambition seule a distingués, et qui ne sont, l'un et l'autre, que le droit naturel plus ou moins étendu, mais soumis aux mêmes principes. Ainsi le *critique* jugerait, non-seulement chaque homme en particulier, suivant les mœurs de son siècle et les lois de son pays, mais

encore les lois et les mœurs de tous les pays et de tous les siècles suivant les principes invariables de l'équité naturelle.

Quelle que soit la difficulté de ce genre de *critique*, elle serait bien compensée par son utilité. Quand il serait vrai, comme Bayle l'a prétendu, que l'opinion n'influât point sur les mœurs privées, il est du moins incontestable qu'elle décide des actions publiques. Il n'est point de préjugé plus généralement ni plus profondément enraciné dans l'opinion des hommes, que la gloire attachée au titre de conquérant; et de là cette maladie des conquêtes qui a désolé le monde. Mais si, dans tous les temps, les philosophes, les historiens, les orateurs, les poëtes, en un mot, les dépositaires de la réputation, et les dispensateurs de la gloire, s'étaient réunis pour attacher aux horreurs d'une guerre injuste le même opprobre qu'au larcin et qu'à l'assassinat, on eût peu vu de brigands illustres. Malheureusement les vrais sages ne connaissent pas assez leur ascendant sur les esprits: divisés, ils ne peuvent rien; réunis, ils peuvent tout à la longue: ils ont pour eux la vérité, la justice, la raison, et, ce qui est plus fort encore, l'intérêt de l'humanité, dont ils défendent la cause.

Montaigne, moins irrésolu, eût été un excellent *critique* dans la partie morale de l'histoire; mais peu ferme dans ses principes, il chancelle dans les conséquences; son imagination trop féconde était pour sa raison ce qu'est pour les yeux un cristal à plusieurs faces, qui rend douteux l'objet véritable à force de le multiplier. L'homme qui, dans cette partie, a montré le sens le plus droit et le plus profond, c'est Plutarque; encore est-il quelquefois trop timide, quelquefois aussi trop imbu des opinions de son temps.

L'auteur de *l'Esprit des lois* est le *critique* dont l'histoire moderne aurait besoin; je le cite quoique vivant, car il serait trop pénible et trop injuste d'attendre la mort des grands hommes pour parler d'eux en liberté [1].

Quoique le type intellectuel d'après lequel un *critique* supérieur juge la morale et l'éloquence entre essentiellement dans le modèle auquel doit se rapporter la poésie, il s'en faut bien qu'il suffise à la perfection de celui-ci; combien l'idée collective et complète de la poésie n'embrasse-t-elle pas de genres différents

[1] Montesquieu vivait quand cet article fut écrit.

et de modèles particuliers! Bornons-nous au poëme dramatique et à l'épopée.

Dans la comédie, quel usage du monde, quelle connaissance de tous les états! combien de vices, de passions, de travers, de ridicules à observer, à analyser, à combiner, dans tous les rapports, dans toutes les situations, sous toutes les faces possibles! combien de caractères! combien de nuances dans le même caractère! combien de traits à recueillir, de contrastes à rapprocher! quelle étude pour former le seul tableau du *Misanthrope* ou du *Tartufe!* quelle étude pour être en état de le juger! Ici les règles de l'art sont la partie la moins importante : c'est à la vérité de l'expression, à la force des touches, au choix des situations et des oppositions, que le *critique* doit s'attacher : il doit donc juger la comédie d'après les originaux; et ces originaux ne sont pas dans l'art, mais dans la nature. L'avare de Molière n'est point l'avare de Plaute; ce n'est pas même tel avare en particulier, mais un assemblage de traits répandus dans cette espèce de caractère, et le *critique* a dû les recueillir pour juger l'ensemble, comme l'auteur pour le composer. *Voyez* COMÉDIE.

Dans la tragédie, à l'observation de la nature se joignent, dans un plus haut degré que dans la comédie, l'imagination et le sentiment, et le sentiment y domine. Ce ne sont plus des caractères communs, ni des événements familiers que l'auteur s'est proposé de rendre; c'est la nature dans ses plus grandes proportions, et telle qu'elle a été quelquefois, lorsqu'elle a fait des efforts pour produire des hommes et des choses extraordinaires. *Voyez* TRAGÉDIE. Ce n'est point la nature reposée, mais la nature en contraction, et dans cet état de souffrance où la mettent les passions violentes, les grands dangers et l'excès du malheur. Où en est le modèle? Est-ce dans le cours tranquille de la société? Un ruisseau ne donne point l'idée d'un torrent, ni le calme l'idée de la tempête. Est-ce dans les tragédies existantes? Il n'en est aucune dont les beautés forment un modèle générique; on ne peut juger *Cinna* d'après *Œdipe*, ni *Athalie* d'après *Cinna*. Est-ce dans l'histoire? Outre qu'elle nous présenterait en vain ce modèle, si nous n'avions en nous de quoi le reconnaître et le saisir, tout événement, toute situation, tout personnage hé-

roïque ne peut avoir qu'un caractère qui lui est propre, et qui ne saurait s'appliquer à ce qui n'est pas lui, à moins cependant que, remplis d'un grand nombre de modèles particuliers, l'imagination et le sentiment n'en généralisent en nous l'idée. C'est de cette étude consommée que s'exprime, pour ainsi dire, le chyle dont l'âme du *critique* se nourrit, et qui, changé en sa propre substance, forme en lui ce modèle intellectuel, digne production du génie. C'est surtout dans cette partie que se ressemblent l'orateur, le poëte, le musicien, et par conséquent les *critiques* supérieurs en éloquence, en poésie et en musique; car on ne saurait trop insister sur ce principe, que le sentiment seul peut juger le sentiment, et que soumettre le pathétique aux analyses de l'esprit, c'est vouloir rendre l'oreille arbitre des couleurs et l'œil juge de l'harmonie.

Le même modèle intellectuel auquel un *critique* supérieur rapporte la tragédie doit s'appliquer à la partie dramatique de l'épopée; dès que le poëte épique fait parler ses personnages, l'épopée ne différant plus de la tragédie que par le tissu de l'action, les mœurs, les sentiments, les caractères sont les mêmes que dans la tragédie, et le modèle en est commun. Mais lorsque le poëte paraît et prend la place de ses personnages, l'action devient purement épique; c'est un homme inspiré aux yeux duquel tout s'anime : les êtres insensibles prennent une âme, les abstraits une forme et des couleurs, le souffle du génie donne à la nature une vie et une face nouvelles; tantôt il l'embellit par ses peintures, tantôt il la trouble par ses prestiges et en renverse toutes les lois; il franchit les limites du monde, il s'élève dans les espaces immenses du merveilleux; il crée de nouvelles sphères, les cieux ne peuvent le contenir; et il faut avouer que le génie de la poésie, considéré sous ce point de vue, est le moins absurde des dieux qu'ait adorés l'antiquité païenne. Qui osera le suivre dans son enthousiasme, si ce n'est celui qui l'éprouve? Est-ce à la froide raison à guider l'imagination dans son ivresse? Le goût timide et tranquille viendra-t-il lui présenter le frein? O vous, qui voulez voir ce que peut la poésie dans sa chaleur et dans sa force, laissez bondir en liberté ce coursier fougueux, il n'est jamais si beau que dans ses écarts; le manége ne ferait que ralentir son ardeur et contraindre l'aisance noble de

ses mouvements ; livré à lui-même, il se précipitera quelquefois, mais il conservera, même dans sa chute, cette fierté et cette audace qu'il perdrait avec la liberté. Prescrivez au sonnet et au madrigal des règles gênantes ; mais laissez à l'épopée une carrière sans bornes, le génie n'en connaît point. C'est en grand qu'on doit *critiquer* les grandes choses ; il faut donc les concevoir en grand, c'est-à-dire avec la même force, la même élévation, la même chaleur qu'elles ont été produites. Pour cela, il faut en puiser le modèle, non dans les beautés de la nature, non dans les productions de l'art, mais dans l'un et l'autre savamment approfondis, et surtout dans une âme vivement pénétrée du beau, dans une imagination assez active et assez hardie pour parcourir la carrière immense des possibles dans l'art de plaire et de toucher.

Il suit des principes que nous venons d'établir, qu'il n'y a de *critique* universellement supérieur que le public, plus ou moins éclairé, suivant les pays et les siècles, mais toujours respectable, en ce qu'il comprend les meilleurs juges dans tous les genres, dont les voix, d'abord dispersées, se réunissent à la longue pour former l'avis général. L'opinion publique est comme un fleuve qui coule sans cesse, et qui dépose son limon. Le temps vient où ses eaux épurées sont le miroir le plus fidèle que puissent consulter les arts. Cicéron, en fait d'éloquence, n'hésite pas à décider que le public est le juge suprême ; et il ajoute : *Hoc affirmo, qui vulgi opinione disertissimi habiti sint, eosdem intelligentium quoque judicio fuisse probatissimos.* (De Clar. Orat.) Il en est de même, à la longue, de tous les arts chez tous les peuples cultivés.

A l'égard des particuliers qui n'ont que des prétentions pour titres, la liberté de se tromper avec confiance est un privilége auquel ils doivent se borner, et nous n'avons garde d'y porter atteinte. Mais le *critique* de profession, n'aspirât-il qu'à être médiocre, serait encore obligé d'être instruit ; et s'il arrivait que des hommes qui de leur vie n'auraient pensé à se former l'esprit, qui de leur vie n'auraient fait preuve ni de talents ni de lumière, et qui n'auraient pas même été au nombre des écrivains les plus obscurs ; s'il arrivait que de tels hommes, ayant

fait de la *critique* un métier vil et mercenaire, eussent, à force d'effronterie et de malignité obtenu du crédit et de la faveur près de la multitude, ce serait la honte du siècle où ils auraient été les arbitres du goût.

On peut me demander si sans toutes les qualités que j'exige les arts et la littérature n'ont pas eu d'excellents *critiques*. C'est une question de fait sur les arts ; et je m'en rapporte aux artistes. Quant à la littérature, j'ose répondre qu'elle a eu peu de *critiques* supérieurs, et qu'elle en a eu moins encore qui aient excellé en différentes parties.

Il ne m'appartient pas d'en marquer les classes. Je viens d'exposer les principes, c'est au lecteur à les appliquer ; il sait à quel poids il doit peser Cicéron, Longin, Pétrone, Quintilien, en fait d'éloquence ; Aristote, Horace et Pope, en fait de poésie. Mais ce que j'aurai le courage d'avancer, quoique bien sûr d'être contredit par le bas peuple de la littérature, c'est que Boileau, à qui la versification et la langue sont en partie redevables de leur pureté, Boileau, l'un des hommes de son siècle qui avait le plus étudié les anciens et qui possédait le mieux l'art de mettre leurs beautés en œuvre ; Boileau sur les choses de sentiment et de génie n'a jamais bien jugé que par comparaison. De là vient qu'il a rendu justice à Racine, l'heureux imitateur d'Euripide ; qu'il a méprisé Quinault, et loué froidement Corneille, qui ne ressemblaient à rien ; sans parler du Tasse, qu'il ne connaissait point ou qu'il n'a jamais bien senti. Et comment Boileau, qui a si peu imaginé, aurait-il été un bon juge dans la partie de l'imagination ? comment aurait-il été un vrai connaisseur dans la partie du pathétique, lui à qui il n'est jamais échappé un trait de sentiment dans tout ce qu'il a pu produire ? Qu'on ne dise pas que le genre de ses œuvres n'en était pas susceptible : ni l'un ni l'autre de ces dons ne reste enfoui dans une âme ; et lorsqu'il domine, il abonde. L'imagination de Malebranche l'a entraîné malgré lui dans ce qu'il appelait *la recherche de la vérité,* et il n'a pu s'empêcher de s'y livrer dans le genre d'écrire où il était le plus dangereux de la suivre. Les fables mêmes de la Fontaine, de ce poëte divin dont Boileau n'a pas dit un mot dans son *Art poétique,* sont semées de traits aussi touchants que délicats.

Les *critiques* qui n'ont pas eu en eux-mêmes les facultés analogues aux productions de l'art, trop faibles pour se former des modèles intellectuels, ont tout rapporté aux modèles existants. Homère, Sophocle, Virgile ont réuni les suffrages de tous les siècles ; on en conclut qu'on ne peut plaire qu'en suivant la route qu'ils ont tenue. Mais chacun d'eux a suivi une route différente: qu'ont fait les *critiques ? Ils ont fait*, dit l'auteur de la Henriade, *comme les astronomes, qui inventaient tous les jours des cercles imaginaires, et créaient ou anéantissaient un ciel ou deux de cristal, à la moindre difficulté*. Combien l'esprit didactique, si on voulait l'en croire, ne rétrécirait-il pas la carrière du génie ? « Allez au grand, vous dira un *critique* supérieur, il n'importe par quelle voie. » Non qu'il permette de négliger l'étude des modèles anciens, ni qu'il la néglige lui-même : il vous dira avec Horace :

Vos exemplaria græca
Nocturna versate manu, versate diurna.

Mais avec Horace il vous dira aussi :

O imitatores, servum pecus!

Il ne vous dira pas : Que l'action de votre pièce ne change point de lieu ; mais il vous dira : Que le changement de lieu soit possible d'un acte à l'autre. Il ne vous dira pas : Que l'action de votre poëme ne dure pas moins de quarante jours, ni plus d'un an, car celle de l'*Iliade* dure quarante jours, et l'on peut borner à un an celle de l'*Odyssée ;* mais il vous dira : Que votre narration soit claire et noble ; que le tissu de votre poëme n'ait rien de forcé, que les extrémités et le milieu se répondent ; que les caractères annoncés se soutiennent jusqu'au bout. Écartez de votre action tout détail froid, tout ornement superflu. Intéressez par la suspension des événements ou par la surprise qu'ils causent ; parlez à l'âme, peignez à l'imagination ; pénétrez-vous pour nous toucher. Puisez dans les modèles le sentiment du vrai, du grand, du pathétique, mais en les employant, suivez l'impulsion de votre génie et la disposition de vos sujets. Dans la tragédie, l'illusion et l'intérêt, voilà vos règles ; sacri-

fiez tout le reste à la noblesse du dessin et à la hardiesse du pinceau. Laissez louer les Grecs de n'y avoir pas employé l'amour, et prenez soin seulement que l'amour y soit souffrant, passionné, terrible. Dans le poëme épique, passez-vous du merveilleux comme Lucain, si comme lui vous avez de grands hommes à faire parler et agir; imitez l'élévation de son style, évitez son enflure, et laissez dire que celui qui a peint César, Cornélie et Caton, comme il l'a fait, n'était pas né poëte. Faites durer votre action le temps qu'elle a dû naturellement durer: pourvu qu'elle soit une, pleine et intéressante, elle finira trop tôt. Fondez la grandeur de vos personnages sur leur caractère, et non sur leurs titres; un grand nom n'ennoblit point une action commune; une action héroïque ennoblira le nom le plus obscur. En un mot, tâchez de réunir les qualités de ces grands génies d'après lesquels on a fait les règles, et qui n'ont acquis le droit de commander, que parce qu'ils n'ont point obéi. Il en est tout autrement en littérature qu'en politique; le talent qui a besoin de subir des lois n'en donnera jamais.

C'est ainsi que le *critique* supérieur laisse au génie toute sa liberté; il ne lui demande que de grandes choses, et l'encourage à les produire. Le *critique* subalterne l'accoutume au joug des règles, il n'en exige que l'exactitude, et il n'en tire qu'une obéissance froide et qu'une servile imitation. C'est de cette espèce de *critique*, qu'un auteur, que nous ne saurions assez citer en fait de goût, a dit : *Ils ont laborieusement écrit des volumes sur quelques lignes que l'imagination des poëtes a créées en se jouant* (VOLT.).

Qu'on ne soit donc plus surpris si, à mesure que le goût devient plus difficile, l'imagination devient plus timide et plus froide, et si presque tous les grands génies, depuis Homère jusqu'à Lucrèce, depuis Lucrèce jusqu'à Corneille, semblent avoir choisi, pour s'élever, les temps où l'ignorance leur laissait une libre carrière. Je ne citerai qu'un exemple des avantages de cette liberté. Corneille eût sacrifié la plupart des beautés de ses pièces, comme le dévoûment de *Rodogune*, il eût même abandonné quelques-uns de ses plus beaux sujets, tels que celui des *Horaces*, s'il eût été aussi timide dans sa composition

qu'il l'a été dans ses examens; mais heureusement il composait d'après lui, et se jugeait d'après Aristote.

Le bon goût, nous dira-t-on, est donc un obstacle au génie? Non, sans doute; car le bon goût est un sentiment courageux et mâle, qui aime surtout les grandes choses, et qui échauffe le génie en même temps qu'il l'éclaire. Le goût qui le gêne et qui l'amollit est un goût craintif et puéril, qui veut tout polir et qui affaiblit tout. L'un veut des ouvrages hardiment conçus, l'autre en veut de scrupuleusement finis; l'un est le goût du *critique* supérieur, l'autre est le goût du *critique* subalterne.

Mais autant que le *critique* supérieur est au-dessus du *critique* subalterne, autant celui-ci l'emporte sur le *critique* ignorant. Ce que ce dernier sait d'un genre est, à son avis, tout ce qu'on en peut savoir : renfermé dans sa sphère, sa vue est pour lui la mesure des possibles : dépourvu de modèles et d'objets de comparaison, il rapporte tout à lui-même : par-là tout ce qui est hardi lui paraît hasardé, tout ce qui est grand lui paraît gigantesque. C'est un nain contrefait, qui juge d'après ses proportions une statue d'Antinoüs ou d'Hercule. Les derniers de cette dernière classe sont ceux qui *attaquent tous les jours ce que nous avons de meilleur, qui louent ce que nous avons de plus mauvais, et qui font, de la noble profession des lettres un métier aussi lâche et aussi méprisable qu'eux-mêmes.* (VOLT.) Cependant, comme ce qu'on méprise le plus n'est pas toujours ce qu'on aime le moins, on a vu le temps où ils ne manquaient ni de lecteurs ni de Mécènes. Les magistrats eux-mêmes, cédant au goût d'un certain public, avaient la faiblesse de laisser à ces brigands de la littérature une pleine et entière licence. Il est vrai qu'on accordait aux auteurs poursuivis la liberté de se défendre, c'est-à-dire d'illustrer leurs *critiques*, et de s'avilir; mais peu d'entre les hommes célèbres ont donné dans ce piége. Le sage Racine disait *de ces petits auteurs infortunés* (car il y en avait aussi de son temps) : *Ils attendent toujours l'occasion de quelque ouvrage qui réussisse, pour l'attaquer; non point par jalousie, car sur quel fondement seraient-ils jaloux? mais dans l'espérance qu'on se donnera la peine de leur répondre, et qu'on les tirera de l'obscurité où leurs propres ouvrages les*

auraient laissés toute leur vie. Sans doute ils seront obscurs dans tous les siècles éclairés : mais dans les temps où régnera l'ignorance orgueilleuse et jalouse, ils auront pour eux le grand nombre et le parti le plus bruyant; ils auront surtout pour eux cette espèce de personnages stupides et vains qui regardent les gens de lettres comme des bêtes féroces destinées à l'amphithéâtre pour leur amusement; image qui, pour être juste, n'aurait besoin que d'une inversion. Cependant si les auteurs outragés sont trop au-dessus des insultes pour y être sensibles, s'ils conservent leur réputation dans l'opinion des vrais juges, au milieu des nuages dont la basse envie s'efforce de l'obscurcir ; la multitude n'en recevra pas moins l'impression du mépris qu'on aura voulu répandre sur les talents, et l'on verra peu à peu s'affaiblir dans les esprits cette considération universelle, la plus digne récompense des travaux littéraires, le germe et l'aliment de l'émulation.

Je parle ici de ce qui est arrivé dans les différentes époques de la littérature, et de ce qui arrivera surtout lorsque le beau, le grand, le sérieux en tout genre, n'ayant plus d'asile que dans les bibliothèques, et auprès d'un petit nombre de vrais amateurs, laisseront le public en proie à la contagion des froids romans, des farces insipides, et des sottises polémiques.

Quant à ce qui se passe de nos jours, plus j'ai eu à me plaindre des journalistes, plus je dois me tenir en garde contre mon propre ressentiment : les plus malhonnêtes n'ont eu de moi que mon silence pour réponse ; et en cela j'ai pris pour règle l'exemple d'un grand nombre d'hommes de lettres recommandables. Mais si quelque trait de cette barbarie que je viens de peindre peut s'appliquer à quelques-uns de nos contemporains, loin de me rétracter, je m'applaudirai d'avoir présenté ce tableau à quiconque rougira ou ne rougira point de s'y reconnaître. Et sans acception des temps ni des personnes, je répéterai ce qu'a dit un homme célèbre en parlant de cette foule d'écrits hebdomadaires dont le public est inondé depuis un demi-siècle : *Tous ces papiers sont la pâture des ignorants, la ressource de ceux qui veulent parler et juger sans lire, le fléau et le dégoût de ceux qui travaillent. Ils n'ont jamais fait produire une bonne ligne à*

un bon esprit, ni empêché un mauvais auteur de faire un mauvais ouvrage. (DIDEROT.)

Qu'il me soit permis de terminer cet article par un souhait que l'amour des lettres m'inspire, et que j'ai fait autrefois pour moi-même. On voyait à Sparte les vieillards assister aux exercices de la jeunesse, l'animer par l'exemple de leur vie passée, la corriger par leurs reproches, et l'instruire par leurs leçons. Quel avantage pour la république littéraire si des auteurs blanchis dans de savantes veilles, après s'être mis par leurs travaux au-dessus de la rivalité et des faiblesses de la jalousie, daignaient présider aux essais des jeunes gens, et les guider dans la carrière ; si ces maîtres de l'art en devenaient les *critiques;* si, par exemple, les auteurs de *Rhadamiste* et d'*Alzire* [1] voulaient bien examiner les ouvrages de leurs élèves qui annonceraient quelque talent ! Au lieu de ces extraits mutilés, de ces analyses sèches, de ces décisions ineptes, où l'on ne voit pas même les premières notions de l'art, on aurait des jugements éclairés par l'expérience et prononcés par la justice. Le nom seul du *critique* inspirerait du respect, l'encouragement serait à côté de la correction : l'homme consommé verrait d'où le jeune homme est parti, où il a voulu arriver, s'il s'est égaré dès le premier pas ou sur la route, dans le choix ou dans la disposition du sujet, dans le dessein ou dans l'exécution ; il lui marquerait le point où a commencé son erreur ; il le ramènerait sur ses pas ; il lui ferait apercevoir les écueils où il s'est brisé, et les détours qu'il avait à prendre ; enfin il lui enseignerait non-seulement en quoi il a mal fait, mais comment il eût pu mieux faire; et le public profiterait des leçons données au poëte. Cette espèce de *critique*, loin d'humilier les auteurs, serait une distinction flatteuse pour leurs ouvrages; on y verrait un père qui corrigerait son enfant avec une tendre sévérité, et qui pourrait écrire à la tête de ses conseils :

Disce, puer, virtutem ex me verumque laborem.

[1] Ils étaient vivants lorsqu'on écrivait cet article.

D.

DACTYLE. L'un des pieds de la poésie métrique, composé d'une syllabe longue et de deux brèves, comme dans ce mot *cārmĭnĕ*.

Les vers français les plus nombreux sont ceux où le rhythme du *dactyle* est le plus fréquemment employé. Les poëtes qui composent dans le genre épique, où il importe surtout de donner aux vers la cadence la plus marquée, doivent avoir l'attention d'y faire entrer le *dactyle* le plus souvent qu'il est possible. Les anciens nous en ont donné l'exemple, puisque dans le vers asclépiade, qui répond à notre vers de douze syllabes, ils se sont fait une règle invariable d'employer trois fois le *dactyle*, au second pied, avant l'hémistiche, et aux deux pieds qui terminent le vers.

Sūblīmī fĕrĭām sīdĕrā vērtĭcĕ.

Il est vrai que dans notre langue les *dactyles* sont rares; mais les *dactyles* renversés, les *anapestes*, ⏑⏑—, y sont fréquents; et la rapidité en est la même, avec moins de légèreté : car le *dactyle* appuie sur la première syllabe et coule sur les deux dernières, au lieu que l'*anapeste*, après avoir passé rapidement les deux premières à la dernière pour appui. Ainsi, le *dactyle* s'élance, et l'*anapeste*, se précipite. Mais ce renversement lui-même est favorable, a la poésie héroïque; et le vers asclépiade pur, c'est-à-dire avec trois *dactyles*, n'aurait peut-être pas assez de gravité pour l'épopée et pour la tragédie. L'avantage de l'*anapeste* sur le *dactyle* est le même, à cet égard, que celui de l'*iambe* sur le *chorée*. *Voyez* NOMBRE.

DÉCLAMATION ORATOIRE. *Chaque mouvement de l'âme*, dit Cicéron, *a son expression naturelle dans les traits du visage, dans le geste, et dans la voix.*

Ces signes nous sont communs avec d'autres animaux : ils ont même été le seul langage de l'homme, avant qu'il eût attaché ses idées à des sons articulés, et il y revient encore dès que la parole lui manque ou ne peut lui suffire, comme on le voit dans les muets, dans les enfants, dans ceux qui parlent difficilement une langue, ou dont l'imagination vive, ou l'impatiente sensibilité répugne à la lenteur des tours et à la faiblesse des termes. De ces signes naturels réduits en règle, on a composé l'art de la *déclamation.*

Quelqu'un a dit que la *décence* de la *déclamation* oratoire n'a lieu *que dans le genre tempéré*, et que *dans le genre pathétique l'accord le plus parfait* de l'action avec la parole *est l'impulsion et non pas la décence.* Cependant le célèbre comédien Roscius disait, en parlant de la *déclamation* tragique, *Caput artis decere;* et il ajoutait que cela seul ne pouvait s'enseigner : *et tamen unum id esse quod tradi arte non possit.* (De Orat.)

On a dit aussi *que l'essentiel du discours consiste dans les choses,* et que l'orateur ferait d'inutiles efforts pour donner, par sa *déclamation,* de l'énergie à des paroles qui n'en ont point. Cependant Démosthène, interrogé sur les parties essentielles à l'orateur, disait que la première était l'action, la seconde l'action, la troisième l'action; et Cicéron confirme, en la citant, cette réponse de Démosthène.

On a dit encore que lorsque l'orateur attend le plus grand effet *de la voix et du geste, pour l'obtenir il manque à la décence.* Mais Cicéron, plus scrupuleux sur la *décence* qu'orateur ne le fut jamais, ne laissait pas de reconnaître que sans l'action le grand orateur n'était compté pour rien, et qu'avec elle un orateur médiocre était souvent mis au-dessus des hommes les plus éloquents : *Actio in dicendo una dominatur; sine hac summus orator esse in numero nullo potest; mediocris, hac instructus, summos sæpe superare.* (De Orat.)

Et ce n'est pas seulement l'opinion de l'un de ses interlocuteurs; c'est la sienne, car il répète, en parlant lui-même à Brutus : *Ut jam non sine causa Demosthenes tribuerit, et primas, et secundas, et tertias partes actioni. Si enim eloquen-*

tia nulla sine hac, hæc autem, sine eloquentia, tanta est; certe plurimum in dicendo potest. (Orat.)

L'écrivain que je réfute ici a fait consister la *décence* dans un maintien tranquille et composé. Mais s'il avait fréquenté le théâtre, il aurait vu que dans les passions les plus violentes l'action, la déclamation, le geste, l'accent de la voix, l'expression du visage, ont leur mesure, leur choix, leur accord, leur *décence :* Phèdre dans son délire, Hermione dans ses emportements, Camille dans ses imprécations, Clytemnestre et Mérope dans leur douleur et leur effroi, Oreste même dans ses fureurs, observent la *décence;* et il n'y a rien dans leur action, dans l'altération des traits de leur visage, dans les accents de leur voix, qui démente la dignité, les bienséances de leur état. Or être noblement et décemment égaré, furieux, désespéré, c'est là le difficile; et c'est là ce que Roscius appelait le point capital de la *déclamation* théâtrale : *Caput artis.*

Combien cette règle n'est-elle pas plus rigoureuse encore et plus indispensable à l'égard de l'art oratoire? Aussi est-il prescrit à l'orateur de ne rien dire qu'avec *décence*, lors même qu'il veut émouvoir : *Nihil nisi ita ut deceat, et uti omnes moveat ita delectet.* (De Orat.)

Quant aux convenances de l'action, elles sont les mêmes que celles du langage. Il est certain que si une action véhémente est déplacée, elle est non-seulement inutile, mais ridicule : il faut donc qu'elle soit d'accord avec le sentiment qui doit animer l'orateur. Mais le sentiment, la passion, le mouvement de l'âme a deux expressions : l'une, celle de la parole, et l'autre, celle de l'action. Or il arrive très-souvent que l'expression de la parole est faible, et celle de l'action pleine de force et de chaleur; en sorte que lorsqu'on vient à lire ce dont on a été violemment ému, on a peine à le reconnaître, parce que l'action n'y est plus. Le théâtre, la chaire, le barreau nous en fournissent mille exemples.

C'est ce que Cicéron et, avant lui, Démosthène avaient observé. Crassus, dans le dialogue de Cicéron sur l'orateur, rappelle le pathétique de C. Gracchus, lorsqu'après que son frère eut été massacré il disait, en parlant au peuple : *Quo me mi-*

ser conferam? quo me vertam? In capitoliumne? at fratris sanguine redundat. An domum? matrem ut miseram lamentantemque videam et abjectam. Il dit ces paroles, ajoute Crassus, avec des yeux, un geste si touchants, que ses ennemis ne pouvaient retenir leurs larmes ; et il demande pourquoi les orateurs, qui sont les acteurs de la vérité même, ont abandonné ces moyens aux histrions, qui n'en sont que les imitateurs. La vérité sans doute, ajoute-t-il, l'emporte sur l'imitation ; et si elle savait, pour se suffire, profiter de ses avantages, on n'aurait plus besoin de l'art. Mais parce que l'émotion de l'âme, lorsqu'elle est violente, nuit à l'action qui la doit exprimer, par le trouble qu'elle y répand, il faut de l'art pour démêler tous ces traits qui dans la nature sont obscurcis et confondus, et pour n'en prendre que ce qu'il y a de plus saillant et de plus sensible. Il observe que chaque mouvement de l'âme a une physionomie, un son de voix, un geste qui lui est propre ; et que dans l'homme l'attitude, les mouvements du corps, les traits de la figure, l'organe de la voix, sont comme les cordes d'un instrument, qui rendent tel ou tel accord, selon le caractère de la passion qui les remue.

L'accent, dit-il, de la colère est perçant, rapide et concis. Celui de la commisération et de la tristesse profonde est plein, flexible, entrecoupé, plaintif. (Remarquons qu'il est *plein ;* et que ce mot serve de leçon aux comédiens et aux orateurs qui donnent à la plainte un accent grêle, un cri aigu, qui ne déchire que l'oreille.) L'accent de la crainte est faible, tremblant, étouffé. Celui de la violence est fort et véhément, et d'une intensité pressante et menaçante. Celui de la volupté s'exhale avec effusion ; il est doux, il est tendre, tantôt brillant de joie, tantôt abattu de langueur. Celui de l'affliction, quand la pitié ne l'amollit point, a un certain caractère de gravité, et une continuité de sons monotones et soutenus avec lenteur.

Or, ajoute Crassus, le geste doit se conformer à tous ces accents de la voix ; et ce ne sont pas les mots, mais la chose et la totalité du sentiment et de la pensée, que l'action doit exprimer.

Quant à l'expression du visage, c'est là que tout se réunit. *Sed in ore sunt omnia. In eo autem ipso dominatus est omnis*

oculorum.... Animi enim est omnis actio; et imago animi vultus est, indices oculi..... Quare oculorum est magna moderatio: nam oris non est nimium mutanda species, ne aut ad ineptias aut ad pravitatem aliquam deferamur. Oculi sunt, quorum tum intentione, tum remissione, tum conjectu, tum hilaritate, motus animorum significemus apte cum genere ipso orationis. Est enim actio quasi sermo corporis, quo magis menti congruens esse debet. Oculos autem natura nobis, ut equo et leoni setas, caudam, aures, ad motus animorum declarandos dedit. Quare in hac nostra actione secundum vocem vultus valet; is autem oculis gubernatur. (De Orat.)

Ce beau passage de Cicéron me rappelle ce que j'ai entendu dire d'un prédicateur jésuite, appelé Teinturier, médiocre quant à l'élocution, mais qui faisait plus d'effet en chaire que les hommes les plus éloquents. *Tant que j'aurai mes yeux,* disait-il, *je ne les crains pas.*

A l'égard de la voix, Cicéron observe encore que chaque voix a son *medium*, et que c'est dans ce ton moyen que l'orateur doit commencer, pour s'élever ensuite ou s'abaisser selon que le demandent l'accent de la nature et celui de la langue. Ceux qui n'ont pas l'oreille assez juste pour reprendre leur ton moyen ne trouvent plus dans l'élévation ou l'abaissement de la voix le même espace à parcourir; et c'est là tout simplement à quoi servait la flûte qu'employait l'orateur Gracchus.

J'ajouterai que chaque voix a aussi son étendue naturelle ou acquise, et, dans le haut comme dans le bas, une certaine échelle de tons au delà desquels elle est forcée. Ainsi l'orateur doit connaître les facultés de son organe, et s'appliquer avec un soin extrême à ne donner jamais à sa *déclamation* des tons qui dans le bas seraient sourds, rauques, étouffés, ou qui dans le haut seraient grêles et glapissants à force d'être aigus. Quant à l'attitude et aux mouvements du corps, Cicéron en dit peu de chose qui nous convienne: *Status erectus et celsus... nulla mollitia cervicum, nullæ argutiæ digitorum... trunco magis toto se ipse moderans, et virili laterum flexione, brachii projectione in contentionibus, contractione in remissis.* (Orat.) Et en effet, il est difficile de prescrire autre chose à l'orateur à l'égard

du geste, si ce n'est de le modérer, et de se souvenir que, dans les mouvements même les plus passionnés, il n'est pas un comédien.

Dans l'hypothèse théâtrale, l'acteur est le personnage même qui est malheureux, souffrant, tourmenté de telle passion : l'orateur, au contraire, n'est le plus souvent que l'ami, le confident le témoin, le solliciteur, le défenseur de celui qui souffre. Alors il doit y avoir entre sa *déclamation* et celle de l'acteur la même différence que la nature a mise entre pâtir et compâtir : or on sent bien que la compassion est une passion affaiblie; ce n'est qu'un reflet de douleur. Celui qui fera la peinture d'une situation cruelle et désolante l'exprimera des plus vives couleurs : l'expression de la parole n'a pour lui d'autres bornes que celles de la vérité, que celles mêmes de la vraisemblance. Mais quant à la *déclamation*, elle doit se réduire, dans l'orateur, à ce qu'un tiers peut éprouver d'un malheur qui n'est pas le sien.

Supposé même que l'orateur plaide sa propre cause, ou qu'en parlant pour un autre que lui il ne laisse pas d'exprimer la passion qui lui est propre, comme l'indignation, la pitié, la douleur; encore ne doit-il pas se livrer aux mêmes mouvements que l'acteur de théâtre. Son premier soin doit être de conserver, soit dans la tribune, soit dans la chaire, soit au barreau, son caractère de dignité, de bienséance, d'organe de la vérité, d'homme qui ne vient pas seulement émouvoir ou son auditoire ou son juge, mais l'instruire et lui présenter l'honnête, l'utile, ou le juste. Il faut donc que dans les mouvements même les plus passionnés, on s'aperçoive qu'il se possède dans toute son intégrité. C'est ce qu'on voit dans les péroraisons de Cicéron, où la douleur même qui lui arrache des larmes est décente et majestueuse; c'est ce qu'on voit dans les invectives de Démosthène, où, après une apostrophe soudaine, rapide et violente, il reprend de sang-froid le fil de son récit ou la chaîne de son raisonnement, semblable au sanglier qui d'un coup de défense éventre un dogue et poursuit son chemin. Un orateur qui s'abandonne et qui s'égare, comme on en voit souvent, perd ses droits à la confiance : car on n'en doit aucune au désordre des passions.

C'est peut-être une raison pour nous de ne pas regretter l'es-

pace de la tribune ancienne et celui des chaires d'Italie. On voit par un mot de Cicéron que les orateurs de son temps abusaient quelquefois de la liberté de leurs mouvements : *Rarus incessus*, recommandait-il, *nec ita longus, excursio moderata, eaque rara.* (Orat.)

On dit que les prédicateurs d'Italie auraient souvent besoin de la même leçon. En France, la forme de nos chaires et la situation de nos avocats au barreau ne laissent que l'action du buste : c'en est assez pour les orateurs éloquents, et c'en est beaucoup trop encore pour les mauvais *déclamateurs*.

DÉCLAMATION. (*Rhétorique.*) Ce mot se prend en mauvaise part, pour exprimer une fausse éloquence : chez les Grecs, c'était l'art des sophistes ; il consistait surtout dans une dialectique subtile et captieuse, et s'exerçait à faire que le faux parût vrai, que le vrai parût faux, que le bien parût mal, que ce qui était juste et louable parût injuste et criminel, *et vice versâ ;* c'était la charlatanerie de la logique et de la morale. Qu'un sophiste proposât une chose facile à persuader, on se moquait de lui avec quelque raison. A celui qui voulait faire l'éloge d'Hercule on demandait : *Qui est-ce qui le blâme ?* Mais que le même homme se vantât de prouver ce jour-là une chose, et le lendemain le contraire, les Athéniens, *ce peuple écouteur,* allaient en foule à son école. La sagesse de Socrate fut l'écueil de la vanité des sophistes : il opposa à leur *déclamation* une dialectique plus saine et aussi subtile que la leur. Il les attirait de piége en piége jusqu'à les réduire à l'absurde ; et son plus grand crime peut-être fut de les avoir confondus ; d'avoir appris aux Athéniens, longtemps séduits par des paroles, le digne usage de la raison, l'art de douter, et de s'appliquer à connaître ce qu'il importait de savoir, le vrai, le bien, le beau moral, le juste, l'honnête et l'utile.

Chez les Romains, la *déclamation* n'était pas sophistique, mais pathétique ; et au lieu de séduire l'esprit et la raison, c'était l'âme qu'elle essayait d'intéresser et d'émouvoir. Ce n'est pas que dans des ouvrages de morale, comme les *Paradoxes* de Cicéron et son *Traité sur la vieillesse,* on n'employât, comme

chez les Grecs, une dialectique très-déliée, à rendre populaires des vérités subtiles, et souvent opposées aux préjugés reçus ; c'était même ainsi que Caton avait coutume d'opiner dans le sénat sur des questions épineuses ; mais cette subtilité était celle de la bonne foi ingénieuse et éloquente ; c'était, quoi qu'en eût dit Aristophane, la dialectique de Socrate et non pas celle des charlatans, dont Socrate s'était joué.

La *déclamation* était à Rome l'apprentissage des orateurs ; et d'abord rien de plus utile. Mais quand le goût, dans tous les genres, se corrompit, l'éloquence éprouva la révolution générale. Pétrone nous donne une idée de cette école d'éloquence, et des sujets sur lesquels les jeunes orateurs s'exerçaient dans son temps : *J'ai reçu ces plaies pour la défense de la liberté publique ; j'ai perdu cet œil en combattant pour vous : donnez-moi un guide pour me mener vers mes enfants, car mes jambes affaiblies ne peuvent plus me soutenir.* Ces *déclamations*, qui semblaient si ridicules à Pétrone, pouvaient, selon Perrault, avoir leur utilité. « Comme il faut rompre, dit-il, le corps des jeunes gens par les exercices violents du manége, pour leur apprendre à bien manier un cheval dans une marche ordinaire, ou dans un carrousel, il ne faut pas moins rompre, en quelque sorte l'esprit des jeunes orateurs, par des sujets extraordinaires et plus grands que nature, qui les obligent à faire des efforts d'imagination, et qui leur donnent la facilité de traiter ensuite des sujets communs et ordinaires : car rien ne dispose davantage à bien faire ce qui est aisé, que l'habitude à faire les choses difficiles. » Ce raisonnement de Perrault est lui-même un sophisme : car un jeune dessinateur, qui n'aurait jamais copié que des modèles d'académie dans des attitudes contraintes et des mouvements convulsifs, serait très-loin de savoir modeler ou peindre la Vénus pudique, ou l'Apollon, ou le Gladiateur mourant ; et quand il s'agit de passer de la nature forcée à la nature simple et naïve, c'est abuser des mots que de dire, *qui peut le plus peut le moins.* Dans tous les arts, en éloquence et en poésie, comme en peinture, l'exagération est *le moins ;* et *le plus*, c'est la vérité, la convenance, la décence : c'est cette ligne dont parle Horace, au delà et en deçà de laquelle rien ne peut être bien.

Il est donc vrai qu'à Rome la *déclamation* corrompit l'éloquence; il est encore vrai qu'elle l'aurait décréditée quand même elle ne l'aurait pas corrompue. Elle la corrompit en ce que l'orateur, exercé à des mouvements extraordinaires, les employait à tout propos pour user de ses avantages : il accommodait son sujet à son éloquence, au lieu de proportionner son éloquence à son sujet. Mais cet exercice de l'art oratoire tendait surtout à le décréditer; car un peuple accoutumé à ce jeu des *déclamations*, où il savait bien que rien n'était sincère, devait aller entendre ses orateurs comme autant de comédiens habiles à lui en imposer et à l'émouvoir par artifice : ce qui devait naturellement lui ôter cette confiance sérieuse qui seule dispose et conduit à une pleine persuasion.

Nos avocats ont longtemps imité les *déclamateurs :* c'est le grand défaut de Lemaître, et ce qui corrompt dans ses plaidoyers le don de la vraie éloquence. Jusqu'à Patru et à Pélisson, les avocats eurent le défaut de Lemaître, et n'en eurent pas le talent. *Les Plaideurs* de Racine furent pour le barreau une utile et forte leçon; et le ridicule attaché à la fausse éloquence en préserva du moins ceux qui, nés avec une raison droite et ferme, une sensibilité profonde, et le don naturel de la parole, se sentirent doués du vrai talent de l'orateur.

Le goût de la *déclamation* n'est pourtant pas encore absolument banni de l'éloquence moderne, et l'éducation des colléges ne fait que le perpétuer. Rien de plus ridicule dans nos livres de rhétorique, que les formules d'éloquence qu'on y donne sous le nom d'*amplification*, de *chrie*, etc.; et les exercices qu'on y fait faire aux jeunes gens ressemblent fort à ceux dont se moque Pétrone. Il y aurait, je crois, pour former des orateurs une méthode plus raisonnable à suivre que de faire *déclamer* des enfants sur des sujets bizarres, ou absolument étrangers aux mœurs et aux affaires d'à-présent : ce serait de prendre parmi nos causes célèbres celles qui ont été plaidées avec le plus d'éloquence, et de n'en donner aux jeunes gens que les matériaux, c'est-à-dire les faits, les circonstances et les moyens, en leur laissant le soin de les ranger, de les disposer à leur gré, de les enchaîner l'un à l'autre, d'y mêler, en les exposant, les couleurs

et les mouvements d'une éloquence naturelle, et de prêter à la vérité toutes les forces de la raison. Ce travail achevé, on n'aurait plus qu'à mettre sous les yeux du jeune homme la même cause plaidée éloquemment par un homme célèbre; et la comparaison qu'il ferait lui-même de son plaidoyer avec celui d'un Cochin, d'un Lenormand, d'un de Gènes, serait pour lui la meilleure leçon : au lieu que le thême d'un régent de collége, donné pour modèle à ses écoliers, est bien souvent d'aussi mauvais goût, de plus mauvais goût que le leur. *Voyez* RHÉTORIQUE.

Déclamation se prend aussi en mauvaise part dans l'éloquence poétique. Ce sont encore des moyens forcés qu'on emploie pour émouvoir, ou un pathétique qui n'est point à sa place : c'est le vice le plus commun de la haute poésie, et surtout du genre tragique. Il vient communément de ce que le poëte n'oublie pas assez que l'action a des spectateurs : car toutes les fois que, malgré la faiblesse de son sujet, on veut exciter de grands mouvements dans l'auditoire, on force la nature, et on donne dans la *déclamation*. Si au contraire on pouvait se persuader que les personnages en action seront seuls, on ne leur ferait dire que ce qu'ils auraient dit eux-mêmes, d'après leur caractère et leur situation. Il n'y aurait alors rien de recherché, rien d'exagéré, rien de forcément amené dans leurs descriptions, dans leurs récits, dans leurs peintures, dans l'expression de leurs sentiments, dans les mouvements de leur éloquence; en un mot, il n'y aurait plus de *déclamation*.

Mais lorsqu'on sent du vide ou de la faiblesse dans son sujet, et qu'on se représente une multitude attentive, et impatiente d'être émue, on veut tâcher de la remuer par une véhémence, une force et une chaleur artificielle; et comme tout cela porte à faux, l'âme des spectateurs s'y refuse : tout paraît animé sur la scène, et dans l'amphithéâtre tout est tranquille et froid.

Le style, dit Plutarque, *doit être comme le feu, léger ou véhément, selon la matière. Telle est la chose, telle doit être la parole*, disait Cléomène, roi de Sparte. Voilà les règles de l'éloquence ; et tout ce qui s'en éloigne est de la *déclamation*.

DÉCLAMATION THÉATRALE. La *déclamation* naturelle donna naissance à la musique, la musique à la poésie; la musique et la poésie, à leur tour, firent un art de la *déclamation*.

Les accents de la joie, de l'amour et de la douleur, sont les premiers traits que la musique s'est proposé de peindre. L'oreille lui a demandé l'harmonie, la mesure et le mouvement; la musique a obéi à l'oreille : d'où la mélopée. Pour donner à la musique plus d'expression et de vérité, on a voulu articuler les sons employés dans la mélodie, c'est-à-dire parler en chantant; mais la musique avait une mesure et un mouvement réglés, elle a donc exigé des mots adaptés aux mêmes nombres : d'où l'art des vers. Les nombres donnés par la musique et observés par la poésie invitaient la voix à les marquer : d'où l'art *rhythmique*. Le geste a suivi naturellement l'expression et le mouvement de la voix : d'où l'art *hypocritique*, ou l'action théâtrale, que les Grecs appelaient *orchesis*, les Latins *saltatio*, et que nous avons pris pour la danse.

C'est là qu'en était la *déclamation*, lorsqu'Eschyle fit passer la tragédie du chariot de Thespis sur les théâtres d'Athènes. La tragédie, dans sa naissance, n'était qu'une espèce de chœur, où l'on chantait des dithyrambes à la louange de Bacchus; et par conséquent la *déclamation* tragique fut d'abord un chant musical. Pour délasser le chœur, on introduisit sur la scène un personnage qui parlait dans les repos. Eschyle lui donna des interlocuteurs; le dialogue devint la pièce, et le chœur forma l'intermède. Quelle fut dès lors la *déclamation théâtrale?* Les savants sont divisés sur ce point de littérature.

Ils conviennent tous que la musique était employée dans la tragédie; mais l'employait-on seulement dans les chœurs, l'employait-on même dans le dialogue? Dacier ne fait pas difficulté de dire : *C'était un assaisonnement de l'intermède et non de toute la pièce; cela leur aurait paru monstrueux*. L'abbé du Bos convient que la *déclamation tragique* n'était point un chant, attendu qu'elle était réduite aux moindres intervalles de la voix; mais il prétend que le dialogue lui-même avait cela de commun avec les chœurs, qu'il était soumis à la mesure et au mouvement, et que la modulation en était notée. L'abbé Vatri va plus loin :

il veut que l'ancienne *déclamation* fût un chant proprement dit. L'éloignement des temps, l'ignorance où nous sommes sur la prononciation des langues anciennes, et l'ambiguïté des termes dans les auteurs qui en ont écrit, fait naître parmi nos savants cette dispute difficile à terminer, mais heureusement plus curieuse qu'intéressante. En effet, que l'immensité des théâtres, chez les Grecs et chez les Romains, ait borné leur *déclamation théâtrale* aux grands intervalles de la voix, ou qu'ils aient eu l'art d'y rendre sensibles dans le lointain les moindres inflexions de l'organe et les nuances les plus délicates de la prononciation; que dans la première supposition ils aient asservi leur *déclamation* aux règles du chant; ou que dans la seconde ils aient conservé au théâtre l'expression libre et naturelle de la parole; les temps, les lieux, les hommes, les langues, tout est changé au point que l'exemple des anciens, dans cette partie, n'est plus d'aucune autorité pour nous.

A l'égard de l'action sur les théâtres de Rome et d'Athènes, l'expression du visage était interdite aux comédiens par l'usage des masques; et quel charme de moins dans leur *déclamation!* Pour concevoir comment un usage qui nous paraît si choquant dans le genre noble et pathétique a pu jamais s'établir chez les anciens, il faut supposer qu'à la faveur de l'étendue de leurs théâtres la dissonnance monstrueuse de ces traits fixes et inanimés avec une action vive et une succession rapide de sentiments souvent opposés, échappait aux yeux des spectateurs. On ne peut pas dire la même chose du défaut de proportion qui résultait de l'exhaussement du cothurne; car le lointain, qui rapproche les extrémités, ne rend que plus frappante la difformité de l'ensemble. Il fallait donc que l'acteur fût enfermé dans une espèce de statue colossale, qu'il faisait mouvoir comme par ressorts; et dans cette supposition comment concevoir une action libre et naturelle? Cependant il est à présumer que les anciens avaient porté le geste au plus haut degré d'expression, puisque les Romains trouvèrent à se consoler de la perte d'Ésopus et de Roscius dans le jeu muet de Pylade et de Bathille, et que ceux-ci firent chasser de Rome les acteurs de Pacuvius et de Térence; singularité qu'expliquera celui qui

concevra mieux que moi comment une Hécube, une Polyxène, une Iphigénie sous le masque d'un pantomime, sans l'éloquence de la parole, pouvait faire quelque illusion.

Nous ne savons pas, dira-t-on, ce que faisaient ces pantomimes; cela peut être; mais nous savons ce qu'ils ne faisaient pas. Nous sommes très-sûrs, par exemple, que dans le défi de Pylade et d'Hylas, l'acteur qui triompha dans le rôle d'Agamemnon, quelque talent qu'on lui suppose, était bien loin de l'expression naturelle de ces trois vers de Racine :

Heureux qui, satisfait de son humble fortune,
Libre du joug superbe où je suis attaché,
Vit dans l'état obscur où les dieux l'ont caché !

Ainsi, loin de justifier l'espèce de fureur qui se répandit dans Rome, du temps d'Auguste, pour le spectacle des pantomimes, nous la regardons comme une de ces manies bizarres qui naissent communément de la satiété des bonnes choses : maladies contagieuses qui altèrent les esprits, corrompent le goût, et anéantissent les vrais talents. *Voyez* PANTOMIME.

On entend dire souvent qu'il n'y a guère dans les arts que des beautés de convention; c'est le moyen de tout confondre; mais, dans les arts d'imitation, la première règle est de ressembler; et cette convention est absurde et barbare qui tend à corrompre ou à mutiler dans la peinture les beautés de l'original.

Telle était la *déclamation* chez les Romains, lorsque la ruine de l'empire entraîna celle des théâtres. Mais après que la barbarie eut extirpé toute espèce d'habitude, et que la nature se fut reposée dans une longue stérilité, elle reparut telle que du temps de Thespis, dans sa simplicité grossière, et du moins avec l'avantage d'une sorte de vérité. C'est ici qu'il faut prendre dans son origine la différence de notre *déclamation* avec celle des anciens.

Lors de la renaissance des lettres en Europe, la musique y était peu connue : le rhythme n'avait pas même de nom dans les langues modernes : les vers ne différaient de la prose que par la quantité numérique des syllabes divisées également, et par cette consonnance des finales que nous avons appelée *rime*,

invention gothique, dont l'esprit et l'oreille n'ont pas laissé de se faire un plaisir. Mais heureusement pour la poésie dramatique, la rime, qui rend nos vers si monotones, ne fit qu'en marquer les divisions, sans leur donner ni cadence ni mètre. Ainsi la nature fit parmi nous ce que l'art d'Eschyle avait tâché de faire chez les Athéniens, en donnant à la tragédie un vers aussi approchant qu'il était possible de la prosodie libre et variée du langage familier. Les oreilles n'étaient point accoutumées au charme de l'harmonie, et l'on n'exigea du poëte ni des flûtes pour soutenir la *déclamation*, ni des chœurs pour servir d'intermèdes. Nos salles de spectacle avaient peu d'étendue : on n'eut donc besoin ni de masque pour grossir les traits et la voix, ni du cothurne exhaussé pour suppléer aux dégradations du lointain. Les acteurs parurent sur la scène dans leurs proportions naturelles; leur jeu fut aussi simple que les vers qu'ils déclamaient; et faute d'art, ils nous indiquèrent cette vérité qui en est le comble.

Nous disons qu'ils nous l'indiquèrent, car ils en étaient eux-mêmes bien éloignés. Plus leur *déclamation* était simple, moins elle était noble et digne; or, c'est de l'assemblage de ces qualités que résulte l'imitation parfaite de la belle nature. Mais ce milieu est difficile à saisir; et pour éviter la bassesse, on se jeta dans l'emphase. Le merveilleux séduit et entraîne la multitude; on se plut à croire que les héros devaient chanter en parlant; on n'avait vu jusqu'alors sur la scène qu'un naturel inculte et bas, on applaudit avec transport à un artifice brillant et noble.

Une *déclamation* applaudie ne pouvait manquer d'être imitée : et comme les excès vont toujours en croissant, l'art ne fit que s'éloigner de plus en plus de la nature, jusqu'à ce qu'un homme extraordinaire osa tout-à-coup l'y ramener : ce fut Baron, l'élève de Molière et l'instituteur de la belle *déclamation*. C'est son exemple qui va fonder nos principes; et nous n'avons qu'une réponse à faire aux partisans de la *déclamation* emphatique : *Baron parlait en déclamant,* ou plutôt *en récitant,* pour parler le langage de Baron lui-même : car il était blessé du seul mot de *déclamation*. Il imaginait avec chaleur, il concevait avec finesse, il se pénétrait de tout. L'enthousiasme de son art

montait les ressorts de son âme au ton des sentiments qu'il avait à exprimer. Il paraissait; on oubliait l'acteur et le poëte : la beauté majestueuse de son action et de ses traits répandait l'illusion et l'intérêt. Il parlait; c'était Mithridate ou César : ni ton, ni geste, ni mouvement qui ne fût celui de la nature. Quelquefois familier, mais toujours vrai, il pensait qu'un roi, dans son cabinet, ne devait point être ce qu'on appelle un *héros de théâtre*.

La *déclamation* de Baron causa une surprise mêlée de ravissement : on reconnut la perfection de l'art, la simplicité et la noblesse réunies; un jeu tranquille sans froideur; un jeu véhément, impétueux avec décence; des nuances infinies, sans que l'intention de les marquer se fît sentir. Ce prodige fit oublier tout ce qui l'avait précédé, et fut le digne modèle de tout ce qui devait le suivre.

Bientôt on vit s'élever Beaubourg, dont le jeu, moins correct et plus heurté, ne laissait pas d'avoir une vérité fière et mâle. Suivant l'idée qui nous reste de ces deux acteurs, Baron était fait pour les rôles d'Auguste et de Mithridate; Beaubourg, pour ceux de Rhadamiste et d'Astrées. Dans *la Mort de Pompée*, Baron, jouant César, entrait chez Ptolomée comme dans sa salle d'audience, entouré d'une foule de courtisans qu'il accueillait d'un mot, d'un coup d'œil, d'un signe de tête. Beaubourg, dans la même scène, s'avançait avec la hauteur d'un maître au milieu de ses esclaves, parmi lesquels il semblait compter les spectateurs eux-mêmes, à qui son regard faisait baisser les yeux.

Je passe sous silence les lamentations mélodieuses de mademoiselle Duclos, pour rappeler le langage simple, touchant, et noble de mademoiselle Lecouvreur, supérieure peut-être à Baron lui-même, en ce qu'il n'eut qu'à suivre la nature, et qu'elle eut à la corriger. Sa voix n'était point harmonieuse, elle sut la rendre pathétique : sa taille n'avait rien de majestueux, elle l'ennoblit par les décences; ses yeux s'embellissaient par les larmes, et ses traits par l'expression la plus vive du sentiment: son âme lui tint lieu de tout.

On vit alors ce que la scène tragique a jamais réuni de plus parfait, les ouvrages Corneille et de Racine représentés par des

acteurs dignes d'eux. En suivant les progrès et les vicissitudes de la *déclamation théâtrale*, j'essaye de donner une idée des talents qu'elle a signalés, convaincu que les principes de l'art ne sont jamais mieux sentis que par l'étude des modèles. Corneille et Racine nous restent; Baron et la Lecouvreur ne sont plus; leurs leçons n'étaient écrites que dans le souvenir de leurs admirateurs, leur exemple s'est évanoui avec eux.

Nous ne nous arrêterons point à la *déclamation* comique; personne ne doute qu'elle ne doive être la peinture fidèle du ton et de l'extérieur des personnages dont la comédie imite les mœurs. Tout le talent consiste dans le naturel; et tout l'exercice, dans l'usage du monde; or le naturel ne peut s'enseigner, et les mœurs de la société ne s'étudient point dans les livres. Cependant je dois faire ici une observation qui m'a échappé en parlant de la tragédie, et qui est commune aux deux genres. C'est que, par la même raison qu'un tableau destiné à être vu de loin doit être peint à grandes touches, le ton du théâtre doit être plus haut, le langage plus soutenu, la prononciation plus marquée que dans la société, où l'on se communique de plus près; mais toujours dans les proportions de la perspective, c'est-à-dire de manière que l'expression de la voix soit réduite au degré de la nature, lorsqu'elle parvient à l'oreille des spectateurs. Voilà, dans l'un et l'autre genre, la seule exagération qui soit permise : tout ce qui l'excède est vicieux.

On ne peut voir ce que la *déclamation* a été, sans pressentir ce qu'elle doit être. Le but de tous les arts est d'intéresser par l'illusion : dans la tragédie, l'intention du poëte est de la produire; l'attente du spectateur est de l'éprouver; l'emploi du comédien est de remplir l'intention du poëte et l'attente du spectateur. Or, le seul moyen de produire et d'entretenir l'illusion, c'est de ressembler à ce qu'on imite. Quelle est donc la réflexion que doit faire le comédien en entrant sur la scène? La même qu'a dû faire le poëte en prenant la plume. *Qui va parler? quel est son rang? quelle est sa situation? quel est son caractère? comment s'exprimerait-il s'il paraissait lui-même? Achille et Agamemnon se braveraient-ils en cadence?* On peut m'opposer qu'ils ne se braveraient pas en vers, et je l'avouerai sans

peine. Cependant, me dira-t-on, les Grecs ont cru devoir embellir la tragédie par le nombre et l'harmonie des vers : pourquoi, si l'on a donné dans tous les temps au style dramatique une cadence marquée, vouloir la bannir de la *déclamation?* Qu'il me soit permis de répondre, qu'à la vérité priver le style héroïque du nombre et de l'harmonie, ce serait dépouiller la nature de ses grâces les plus touchantes; mais que pour l'embellir il faut prendre ses ornements en elle-même, et que l'un de ses ornements est la variété. Les grands écrivains l'ont bien senti, lorsqu'ils ont pris soin de varier le nombre et la cadence du vers héroïque; et voyez de combien de manières Racine l'a coupé pour le rendre plus naturel. Il n'est aucune espèce de nombre qui n'ait sa place dans le langage de la nature; il n'en est aucun dont elle garde servilement la périodique uniformité. La monotonie est donc vicieuse dans le style du poëte, comme dans la *déclamation* de l'acteur; et le premier qui a introduit des interlocuteurs sur la scène tragique, Eschyle lui-même, pensait comme moi; puisque obligé de céder au goût des Athéniens pour les vers, il n'a employé que le plus simple et le moins cadencé de tous, afin de se rapprocher, autant qu'il lui était possible, de cette prose naturelle dont il s'éloignait à regret. Voudrais-je pour cela bannir aujourd'hui les vers du dialogue? Non, puisque l'habitude nous ayant rendus insensibles à ce défaut de vraisemblance, on peut joindre le plaisir de voir une pensée, un sentiment, ou une image artistement enchâssée dans les bornes d'un vers harmonieux, à l'avantage de donner pour aide à la mémoire un point fixe dans la rime, et de lui marquer dans la mesure un espace déterminé. *Voyez* VERS.

Remontons au principe de l'illusion. Le héros disparaît de la scène dès qu'on y aperçoit le comédien ou le poëte. Cependant, comme le poëte fait penser et dire au personnage qu'il emploie, non ce qu'il a dit et pensé, mais ce qu'il a dû penser et dire, c'est à l'acteur à l'exprimer comme le personnage eût dû faire. C'est là le choix de la belle nature, et le point important et difficile de l'art de la *déclamation*. La noblesse et la dignité sont les décences du théâtre héroïque; leurs extrêmes sont l'emphase et la familiarité : écueils communs à la *déclamation* et au style,

et entre lesquels marchent également le poëte et le comédien. Le guide qu'ils doivent prendre dans ce détroit de l'art, c'est une idée juste de la belle nature. Il reste à savoir dans quelles sources le comédien doit la puiser.

La première est l'éducation. Baron avait coutume de dire qu'*un comédien devrait avoir été nourri sur les genoux des reines:* expression peu mesurée, mais bien sentie.

La seconde serait l'exemple d'un acteur consommé; mais ces modèles sont rares, et l'on néglige trop la tradition, qui seule pourrait les perpétuer. On sait, par exemple, avec quelle finesse d'intelligence et de sentiment Baron, dans le début de Mithridate avec ses deux fils, marquait son amour pour Xipharès et sa haine contre Pharnace. On sait que dans ces vers :

> Princes, quelques raisons que vous me puissiez dire,
> Votre devoir ici n'a point dû vous conduire,
> Ni vous faire quitter, en de si grands besoins,
> Vous le Pont, vous Colchos, confiés à vos soins;

il disait à Pharnace, *Vous le Pont*, avec la hauteur d'un maître et la froide sévérité d'un juge; et à Xipharès, *Vous Colchos*, avec l'expression d'un reproche sensible et d'une surprise mêlée d'estime, telle qu'un père tendre la témoigne à un fils dont la vertu n'a pas rempli son attente. On sait que dans ce vers de Pyrrhus à Andromaque :

> Madame, en l'embrassant, songez à le sauver;

le même acteur employait, au lieu de la menace, l'expression pathétique de l'intérêt et de la pitié; et qu'au geste touchant dont il accompagnait ces mots, *en l'embrassant*, il semblait tenir Astyanax entre ses mains, et le présenter à sa mère. On sait que dans ce vers de Sévère à Félix :

> Servez bien votre Dieu, servez votre monarque,

il permettait l'un, et ordonnait l'autre, avec les gradations convenables au caractère d'un favori de Décie, qui n'était pas intolérant. Ces exemples, et une infinité d'autres qui nous ont été

transmis par des amateurs éclairés de la belle *déclamation*, devraient être sans cesse présents à ceux qui courent la même carrière; mais la plupart négligent de s'en instruire avec autant de confiance que s'ils étaient par eux-mêmes en état d'y suppléer.

La troisième (mais celle-ci regarde l'action, dont nous parlerons dans la suite), c'est l'étude des monuments de l'antiquité. Celui qui se distingue le plus aujourd'hui dans la partie de l'action théâtrale, et qui soutient le mieux par sa figure l'illusion du merveilleux sur notre scène lyrique, M. Chassé, doit la fierté de ses attitudes, la noblesse de son geste, et le bon goût de ses vêtements, aux chefs-d'œuvre de sculpture et de peinture qu'il a savamment observés. (Il y a longtemps que ceci est écrit.)

La quatrième enfin, la plus féconde et la plus négligée, c'est l'étude des originaux, et l'on n'en voit guère que dans les livres. Le monde est l'école d'un comédien, théâtre immense, où tous les états, toutes les passions, tous les caractères, sont en jeu. Mais comme la plupart de ces modèles manquent de noblesse et de correction, l'imitateur peut s'y méprendre, s'il n'est d'ailleurs éclairé dans son choix. Il ne suffit donc pas qu'il peigne d'après nature, il faut encore que l'étude approfondie des belles proportions et des grands principes du dessin l'ait mis en état de la corriger.

L'étude de l'histoire et des ouvrages d'imagination est pour lui ce qu'elle est pour le peintre et pour le sculpteur. Que l'artiste qui voudra peindre Didon mourante, et l'actrice qui voudra la représenter, prennent leçon dans Virgile.

Illa, graves oculos conata attollere, rursus
Deficit . . . . . .
Ter sese attollens, cubitoque innixa levavit,
Ter revoluta toro est : oculisque errantibus alto
Quæsivit cœlo lucem, ingemuitque reperta.

Dans *la Pharsale*, Afranius, lieutenant de Pompée, voyant son armée périr par la soif, demande à parler à César; il paraît devant lui, mais comment?

. . . . . Servata precanti
Majestas, non fracta malis ; interque priorem

Fortunam, casusque novos, gerit omnia victi,
Sed ducis, et veniam securo pectore poscit.

Quelle image et quelle leçon pour un acteur intelligent!

Lorsque j'ai parlé du rôle de Didon à la célèbre Saint-Huberti, je n'ai fait que lui traduire les endroits de Virgile où l'action est si vivement peinte : elle en a été profondément émue; et à ce trait sublime, *et pallida morte futura*, j'ai vu son visage pâlir.

Les livres ne présentent point de modèles aux yeux; mais ils en offrent à l'esprit : ils donnent le ton à l'imagination et aux sentiments; et l'imagination et le sentiment le donnent aux organes.

On a vu des exemples d'une belle *déclamation* sans étude, et même, dit-on, sans esprit. Oui, sans doute, si l'on entend par esprit la vivacité d'une conception légère, qui se repose sur les riens, et qui voltige sur les choses. Cette sorte d'esprit n'est pas plus nécessaire pour jouer le rôle d'Ariane, qu'il ne l'a été pour composer les fables de la Fontaine et les tragédies de Corneille.

Il n'en est pas de même du bon esprit : c'est par lui seul que le talent d'un acteur s'étend et se plie à différents caractères. Celui qui n'a que du sentiment ne joue bien que son propre rôle : celui qui joint à l'âme l'intelligence, l'imagination et l'étude, s'affecte et se pénètre de tous les caractères qu'il doit imiter, jamais le même, et toujours ressemblant : ainsi l'âme, l'imagination, l'intelligence, et l'étude, doivent concourir à former un excellent comédien. C'est par le défaut de cet accord, que l'un s'emporte où il devrait se posséder, que l'autre raisonne où il devrait sentir : plus de couleur propre au caractère, plus de vérité, plus d'illusion, et par conséquent plus d'intérêt.

Il est d'autres causes d'une *déclamation* défectueuse : il en est de la part de l'acteur, de la part du poëte, de la part du public lui-même.

L'acteur à qui la nature a refusé les avantages de la figure et de l'organe veut y suppléer à force d'art; mais quels sont les moyens qu'il emploie? Les traits de son visage manquent de noblesse, il les charge d'une expression convulsive; sa voix est

sourde ou faible, il la force pour éclater : ses positions naturelles n'ont rien de grand ; il se met à la torture, et semble par une gesticulation outrée vouloir se couvrir de ses bras. Nous dirons à cet acteur, quelques applaudissements qu'il arrache au public : Vous voulez corriger le nature, et vous la rendez monstrueuse : vous sentez vivement, parlez de même, et ne forcez rien ; que votre visage soit muet : on sera moins blessé de son silence que de ses contorsions ; les yeux pourront vous censurer, mais les cœurs vous applaudiront, et vous arracherez des larmes à vos critiques.

A l'égard de la voix, il en faut moins qu'on ne pense pour être entendu dans nos salles de spectacle ; et il est peu de situations au théâtre où l'on soit obligé d'éclater : dans les plus violentes même, qui ne sent l'avantage qu'a sur les cris et les éclats l'expression d'une voix entrecoupée par les sanglots ou étouffée par la passion ? On raconte d'une actrice célèbre, qu'un jour sa voix s'éteignit dans la déclaration de Phèdre : elle eut l'art d'en profiter ; on n'entendit plus que les accents d'une âme épuisée de sentiment. On prit cet accident pour l'effort de la passion, comme en effet il pouvait l'être ; et jamais cette scène admirable n'a fait sur les spectateurs une si violente impression. Mais dans cette actrice tout ce que la beauté a de plus touchant suppléait à la faiblesse de l'organe. Le jeu retenu demande une vive expression dans les yeux et dans les traits, et nous ne balançons point à bannir du théâtre celui à qui la nature a refusé tous ces secours à la fois. Une voix ingrate, des yeux muets et des traits inanimés, ne laissent aucun espoir au talent intérieur de se manifester au dehors.

Quelles ressources au contraire n'a point sur la scène tragique celui qui joint une voix flexible, sonore, et touchante, à une figure expressive et majestueuse ! et qu'il connaît peu ses intérêts lorsqu'il emploie un art mal entendu à profaner en lui la noble simplicité de la nature !

Qu'on ne confonde pas ici une *déclamation* simple avec une *déclamation* froide : souvent elle n'est froide que pour n'être pas simple ; et plus elle est simple, plus elle est susceptible de chaleur : elle ne fait point sonner les mots, mais elle fait sentir

les choses; elle n'analyse point la passion, mais elle la peint dans toute sa force.

Quand les passions sont à leur comble, le jeu le plus véhément est le plus vrai : c'est là qu'il est beau de ne plus se posséder ni se connaître. Mais les décences? les décences exigent que l'emportement soit noble, et n'empêchent pas qu'il ne soit excessif. Vous voulez qu'Hercule soit maître de lui dans ses fureurs! n'entendez-vous pas qu'il ordonne à son fils d'aller assassiner sa mère? Quelle modération attendez-vous d'Orosmane? Il est prince, dites-vous; il est bien autre chose : il est amant, et il tue Zaïre. Hécube, Clytemnestre, Mérope, Déjanire, sont filles et femmes de héros : oui; mais elles sont mères, et l'on veut égorger leurs enfants. Applaudissez à l'actrice (mademoiselle Dumesnil) qui oublie son rang, qui vous oublie, et qui s'oublie elle-même dans ces situations effroyables; et laissez dire aux âmes de glace qu'elle devrait se posséder. Ovide a dit que l'amour se rencontrait rarement avec la majesté. Il en est ainsi de toutes les grandes passions : bien entendu que dans leurs accès même, les bienséances soient observées; et quant à leurs gradations, la règle de l'acteur est celle du poëte : c'est au style à suivre la marche du sentiment; c'est à la *déclamation* à suivre la marche du style, retenue et contrainte, violente et impétueuse comme lui.

Une vaine délicatesse nous porte quelquefois à rire de ce qui fait frémir nos voisins, et de ce qui pénétrait les Athéniens de terreur ou de pitié; c'est que la vigueur de l'âme et la chaleur de l'imagination ne sont pas au même degré dans le caractère de tous les peuples. Il n'en est pas moins vrai qu'en nous la réflexion du moins suppléerait au sentiment, et qu'on s'habituerait ici comme ailleurs à la plus vive expression de la nature, si le goût méprisable des parodies n'y disposait l'esprit à chercher le ridicule à côté du sublime; de là cette crainte malheureuse qui abat et refroidit le talent de nos acteurs. *Voyez* PARODIE.

Il est dans le public une autre espèce d'hommes qu'affecte machinalement l'excès d'une *déclamation* outrée. C'est en faveur de ceux-ci que les poëtes eux-mêmes excitent souvent les comédiens à charger le geste et à forcer l'expression, surtout dans

les morceaux froids et faibles, dans lesquels, au défaut des choses, ils veulent qu'on enfle les mots; c'est une observation dont les acteurs peuvent profiter, pour éviter le piége où les poëtes les attirent. On peut diviser en trois classes ce qu'on appelle les *beaux vers* : dans les uns, la beauté dominante est dans l'expression; dans les autres, elle est dans la pensée : on conçoit que de ces deux beautés réunies se forme l'espèce de vers la plus parfaite et la plus rare. La beauté du fond ne demande, pour être sentie, que le naturel de la prononciation; la forme, pour éclater et se soutenir par elle-même, a besoin d'une *déclamation* mélodieuse et sonnante. Le poëte dont les vers réuniront ces deux beautés n'exigera point de l'acteur le fard d'un débit pompeux; il appréhendera au contraire que l'art ne défigure ce naturel qui lui a tant coûté. Mais celui qui sentira dans ses vers la faiblesse de la pensée ou de l'expression, ou de l'une et de l'autre, ne manquera pas d'exciter le comédien à les déguiser par le prestige de la *déclamation* : le comédien, pour être applaudi, se prêtera aisément à l'artifice du poëte; il ne voit pas qu'on fait de lui un charlatan pour en imposer à la multitude.

Cependant, même parmi la foule, il est d'excellents juges dans l'expression du sentiment. Un grand prince souhaitait à Corneille un parterre composé de ministres d'État; Corneille en demandait un composé de marchands de la rue Saint-Denis. Il entendait par-là des esprits droits et des âmes sensibles, sans préjugés, sans prétentions. C'est d'un spectateur de cette classe que, dans une de nos provinces méridionales, l'actrice qui joue le rôle d'Ariane avec tant d'âme et de vérité (mademoiselle Clairon), reçut un jour cet applaudissement si sincère et si juste. Dans la scène où Ariane cherche avec sa confidente quelle peut être sa rivale, à ce vers :

Est-ce Mégiste, Églé, qui les rend infidèles ?

l'actrice vit un homme qui, les yeux en larmes, se penchait vers elle, et lui criait d'une voix étouffée : *C'est Phèdre, c'est Phèdre.* C'est bien là le cri de la nature qui applaudit à la perfection de l'art.

Le défaut d'analogie dans les pensées, de liaison dans le style,

de nuances dans les sentiments, peut entraîner insensiblement un acteur hors de la *déclamation* naturelle. C'est une réflexion que nous avons faite, en voyant que les belles scènes de Corneille étaient constamment celles que l'on *déclamait* avec le plus de simplicité. Rien n'est plus difficile que d'être naturel dans un rôle qui ne l'est pas.

Comme le geste suit la parole, ce que j'ai dit de l'une peut s'appliquer à l'autre; la violence de la passion exige beaucoup de gestes, et comporte même les plus expressifs. Si l'on demande comment ces derniers sont susceptibles de noblesse, qu'on jette les yeux sur les *forces* du Guide, sur le *Pœtus* antique, sur le *Laocoon*, etc. Les grands peintres ne feront pas cette difficulté.

Les règles défendent, disait Baron, *de lever les bras au-dessus de la tête; mais si la passion les y porte, ils seront bien: la passion en sait plus que les règles.* Il est des tableaux dont l'imagination est émue, et dont les yeux seraient blessés; mais le vice est dans le choix de l'objet, non dans la force de l'expression. Tout ce qui serait beau en peinture doit être beau sur le théâtre. Et que ne peut-on y exprimer le désespoir de la sœur de Didon, tel qu'il est peint dans l'*Énéide!* Encore une fois, de combien de plaisirs ne nous prive point une vaine délicatesse? Les Athéniens, plus sensibles et presque aussi polis que nous, voyaient sans dégoût Philoctète pansant sa blessure et Pylade essuyant l'écume des lèvres de son ami étendu sur le sable. Mais après s'être plaint de ne pouvoir pas tout oser, il n'en faut pas moins se conformer aux mœurs et s'attacher aux bienséances : *Caput artis decere.*

L'abattement de la douleur permet peu de gestes; la réflexion profonde n'en veut aucun; le sentiment demande une action simple comme lui; l'indignation, le mépris, la fierté, la menace, la fureur concentrée n'ont besoin que de l'expression des yeux et du visage; un regard, un mouvement de tête, voilà leur action naturelle; le geste ne ferait que l'affaiblir. Que ceux qui reprochent à un acteur de négliger le geste dans les rôles pathétiques de père, ou dans les rôles majestueux de rois, apprennent que la dignité n'a point ce qu'ils appellent des *bras*. Au-

guste tendait simplement la main à Cinna, en lui disant : *Soyons amis.* Et dans cette réponse,

Connaissez-vous César, pour lui parler ainsi ?

César doit à peine laisser tomber un regard sur Ptolomée.

Ceux-là surtout ont besoin de peu de gestes, dont les yeux et les traits sont susceptibles d'une expression vive et touchante. L'expression des yeux et du visage est l'âme de la *déclamation :* c'est là que les passions vont le peindre en caractères de feu ; c'est de là que partent ces traits qui nous pénètrent lorsque nous entendons dans *Iphigénie,*

Vous y serez, ma fille ;

dans *Andromaque,*

Je ne t'ai point aimé, cruelle ! qu'ai-je donc fait ?

dans *Atrée,*

Reconnais-tu ce sang ? etc.

Mais ce n'est ni dans les yeux seulement, ni seulement dans les traits, que le sentiment doit se peindre : son expression résulte de leur harmonie ; et les fils qui les font mouvoir tiennent tous au siége de l'âme. Lorsqu'Alvarez vient annoncer à Zamore et à Alzire l'arrêt qui les a condamnés, cet arrêt funeste est écrit sur le front du vieillard, dans ses regards abattus, dans ses pas chancelants : on frémit avant de l'entendre. Lorsque Ariane lit le billet de Thésée, les caractères de la main du perfide se répètent comme dans un miroir sur le visage pâlissant de son amante, dans ses yeux fixes et remplis de larmes, dans le tremblement de sa main. Les anciens n'avaient pas l'idée de ce degré d'expression ; et tel est parmi nous l'avantage des théâtres peu vastes et du visage nu. Le jeu mixte et le jeu muet devaient être encore plus incompatibles avec les masques. Mais il faut avouer aussi que la plupart de nos acteurs ont trop négligé cette partie, l'une des plus essentielles de la *déclamation.*

Nous appelons *jeu mixte* ou *composé,* l'expression d'un sentiment modifié par les circonstances, ou de plusieurs sentiments réunis. Dans le premier sens, tout jeu de théâtre est un jeu

mixte ; car dans l'expression du sentiment doivent se fondre, à chaque trait, les nuances du caractère et de la situation du personnage : ainsi la férocité de Rhadamiste doit se peindre même dans l'expression de son amour ; ainsi Pyrrhus doit mêler le ton du dépit et de la rage à l'expression tendre de ces paroles d'Andromaque, qu'il a entendues et qu'il répète en frémissant :

C'est Hector . . . . . .
Voilà ses yeux, sa bouche, et déjà son audace ;
C'est lui-même ; c'est toi, cher époux, que j'embrasse.

Rien de plus varié dans les détails que le monologue de Camille au quatrième acte des *Horaces ;* mais sa douleur est un sentiment continu qui doit être comme le fond de ce tableau. Et c'est là que triomphe l'actrice qui joue ce rôle avec autant de vérité que de noblesse, d'intelligence que de chaleur (c'était la sublime Clairon). Le comédien a donc toujours au moins trois expressions à réunir, celle du sentiment, celle du caractère, et celle de la situation : règle peu connue, et encore moins observée.

Lorsque deux ou plusieurs sentiments agitent une âme, ils doivent se peindre en même temps dans les traits du visage et dans les accents de la voix, même à travers les efforts qu'on fait pour les dissimuler. Orosmane jaloux veut s'expliquer avec Zaïre ; il désire et craint l'aveu qu'il exige ; le secret qu'il cherche l'épouvante, et il brûle de le découvrir ; il éprouve de bonne foi tous ces mouvements confus, il doit les exprimer de même. La crainte, la fierté, la pudeur, le dépit, retiennent quelquefois la passion, mais sans la cacher ; tout doit trahir un cœur sensible. Et quel art ne demandent point ces demi-teintes, ces nuances d'un sentiment, répandues sur l'expression d'un sentiment contraire, surtout dans les scènes de dissimulation, où le poëte a supposé que ces nuances ne seraient aperçues que des spectateurs, et qu'elles échapperaient à la pénétration des personnages intéressés ! Telle est la dissimulation d'Atalide avec Roxane, de Cléopâtre avec Antiochus, de Néron avec Agrippine. Plus les personnages sont difficiles a séduire par leur caractère et leur situation, plus la dissimulation doit être profonde, et plus par conséquent la

nuance de fausseté est difficile à ménager. Dans ce vers de Cléopâtre :

C'en est fait, je me rends, et ma colère expire ;

dans ce vers de Néron :

Avec Britannicus je me réconcilie.

l'expression ne doit pas être celle de la vérité, car le mensonge ne saurait y atteindre ; mais combien ne doit-elle pas en approcher ? En même temps que le spectateur s'aperçoit que Cléopâtre et Néron dissimulent, il doit trouver vraisemblable qu'Antiochus et Agrippine ne s'en aperçoivent pas ; et ce milieu à saisir est peut-être le dernier effort de l'art de la *déclamation*. Laisser voir la feinte au spectateur, c'est à quoi tout comédien peut réussir ; ne la laisser voir qu'au spectateur, c'est ce que les plus consommés n'ont pas toujours le talent de faire.

De tout ce que nous venons de dire, il est aisé de se former une juste idée du jeu muet. Il n'est point de scène, soit tragique, soit comique, où cette espèce d'action ne doive entrer dans les silences. Tout personnage introduit dans une scène doit y être intéressé ; tout ce qui l'intéresse doit l'émouvoir ; tout ce qui l'émeut doit se peindre dans ses traits et dans ses attitudes : c'est le principe du jeu muet : et il n'est personne qui ne soit choqué de la négligence de ces acteurs qu'on voit, insensibles et sourds dès qu'ils cessent de parler, parcourir le spectacle d'un œil indifférent et distrait, en attendant que leur tour vienne de prendre la parole.

En évitant cet excès de froideur dans les silences du dialogue, on peut tomber dans l'excès opposé. Il est un degré où les passions sont muettes ; *ingentes stupent*. Dans tout autre cas, il n'est pas naturel d'écouter en silence un discours dont on est violemment ému, à moins que la crainte, le respect, ou telle autre cause ne nous retienne. Le jeu muet doit donc être une expression contrainte et un mouvement réprimé. Le personnage qui s'abandonnerait à l'action devrait, par la même raison, se hâter de prendre la parole : ainsi, quand la disposition du dialogue l'oblige à se taire, on doit entrevoir dans l'expression muette

et retenue de ses sentiments la raison qui lui ferme la bouche.

Une circonstance plus critique est celle où le poete fait taire l'acteur à contre-temps. On ne sait que trop combien l'ambition des beaux vers a nui à la vérité du dialogue. (*Voyez* DIALOGUE.) Souvent un personnage qui ne demanderait, en suivant la nature, qu'à couper la parole à son interlocuteur, se voit condamné au silence, uniquement pour laisser achever une tirade brillante. Quel est pour lors le parti que doit prendre l'acteur que le poëte tient à la gêne? S'il exprime par son jeu la violence qu'on lui fait, il rend plus sensible encore ce défaut du dialogue, et son impatience se communique au spectateur; s'il dissimule cette impatience, il joue faux, en se possédant où il devrait s'abandonner. Quoi qu'il arrive, il n'y a point à balancer; il faut que l'acteur soit vrai, même au péril du poëte.

Dans une circonstance pareille, l'actrice qui joue *Pénélope* (mademoiselle Clairon) a eu l'art de faire d'un défaut de vraisemblance insoutenable à la lecture, un tableau théâtral de la plus grande beauté. Ulysse parle à Pénélope sous le nom d'un étranger. Le poëte, pour filer la reconnaissance, a obligé l'actrice à ne pas lever les yeux sur son interlocuteur. Mais à mesure qu'elle entend cette voix, les gradations de la surprise, de l'espérance et de la joie, se peignent sur son visage avec tant de vivacité et de naturel; le saisissement qui la rend immobile tient le spectateur lui-même dans une telle suspension, que la contrainte de l'art devient l'expression de la nature. Mais les auteurs ne doivent pas compter sur ces coups de force, et le plus sûr est de ne pas mettre les acteurs dans le cas de les corriger.

Encore un mot sur le jeu muet dans les silences de l'action, partie essentielle et souvent négligée de l'imitation théâtrale. La nature a des situations et des mouvements que toute l'énergie des langues ne ferait qu'affaiblir, dans lesquels la parole retarde l'action et rend l'expression traînante et lâche. Les peintres, dans ces situations, devraient servir de modèles aux poëtes et aux comédiens. L'*Agamemnon* de Timanthe, le *Saint Bruno en oraison* de Lesueur, le *Lazarre* de Rembrant, la *descente de croix* du Carrache, sont des morceaux sublimes dans ce genre. Ces

grands maîtres ont laissé imaginer et sentir au spectateur ce qu'ils n'auraient pu qu'énerver s'ils avaient tenté de le rendre ; Homère et Virgile avaient donné l'exemple aux peintres. Ajax rencontre Ulysse aux enfers, Didon y rencontre Énée ; Ajax et Didon n'expriment leur indignation que par le silence. Il est vrai que l'indignation est une passion taciturne ; mais elles ont toutes des moments où le silence est leur expression la plus énergique et la plus vraie.

Les acteurs ne manquent pas de se plaindre que les poëtes ne donnent point lieu à ces silences éloquents, qu'ils veulent tout dire, et ne laissent rien à l'action : les poëtes gémissent, de leur côté, de ne pouvoir se reposer sur l'intelligence et le talent de leurs acteurs, pour l'expression des réticences ; et en général, les uns et les autres ont raison. Mais l'acteur qui sent vivement trouve encore dans l'expression du poëte assez de vide à remplir.

Baron, dans le rôle d'Ulysse, était quatre minutes à parcourir en silence tous les changements qui frappaient sa vue, en entrant dans son palais.

Phèdre apprend que Thésée est vivant. Racine s'est bien gardé d'occuper par des paroles le premier moment de cette situation :

Mon époux est vivant, Œnone, c'est assez.
J'ai fait l'indigne aveu d'un amour qui l'outrage ;
Il vit ; je ne veux pas en savoir davantage.

C'est au silence à peindre l'horreur dont elle est saisie à cette nouvelle, et le reste de la scène n'en est que le développement.

Phèdre apprend de la bouche de Thésée qu'Hippolyte aime Aricie. Qu'il me soit permis de le dire : si le poëte avait pu compter sur le jeu muet de l'actrice, il aurait retranché ce monologue :

Il sort : quelle nouvelle a frappé mon oreille ? etc.,

et n'aurait fait dire à Phèdre que ce vers, après un long silence.

Et je me chargerais du soin de le défendre !

Nos voisins sont plus hardis, et par conséquent plus grands

que nous dans cette partie. On voit sur le théâtre de Londres Barnweld, chargé de pesantes chaînes, se rouler avec son ami sur le pavé de la prison, étroitement serrés l'un dans les bras de l'autre; leurs larmes, leurs sanglots, leurs embrassements sont l'expression de leur douleur.

Mais dans cette partie, comme dans toutes les autres, pour encourager et les auteurs et les acteurs à chercher les grands effets, et à risquer ce qui peut les produire, il faut un public sérieux, éclairé, sensible, et qui porte au théâtre de Cinna un autre esprit qu'à ceux d'*Arlequin* et de *Gille*.

La manière de s'habiller au théâtre contribue plus qu'on ne pense à la vérité et à l'énergie de l'action, *Voyez l'article suivant*.

DÉCORATION. Parmi les *décorations* théâtrales, les unes sont de décence, et les autres de pur ornement. Les *décorations* de pur ornement sont arbitraires, et n'ont pour règles que le goût. On peut en puiser les principes généraux dans l'étude de l'architecture, de la perspective, du dessin, etc. Je me contenterai d'observer ici que la *décoration* la plus capable de charmer les yeux devient triste et effrayante pour l'imagination dès qu'elle met les acteurs en danger : ce qui devrait bannir de notre théâtre lyrique ces vols si mal exécutés, dans lesquels, à la place de Mercure ou de l'Amour, on ne voit qu'un malheureux suspendu à une corde, et dont la situation fait trembler tous ceux qu'elle ne fait pas rire.

Les *décorations* de décence sont une imitation de la belle nature, comme doit l'être l'action dont elles retracent le lieu. Un homme célèbre en ce genre en a donné au théâtre lyrique qui seront longtemps gravées dans le souvenir des connaisseurs. De ce nombre était le péristyle du palais de Ninus, dans lequel aux plus belles proportions, et à la perspective la plus savante, le peintre avait ajouté un coup de génie bien digne d'être rappelé.

Après avoir employé presque toute la hauteur du théâtre à

élever son premier ordre d'architecture, il avait laissé voir aux yeux la naissance d'un second ordre qui semblait se perdre dans le cintre, et que l'imagination achevait : ce qui prêtait à ce péristyle une élévation fictive, double de l'espace donné. C'est dans tous les arts un grand principe, que de laisser l'imagination en liberté : on perd toujours à lui circonscrire un espace : de là vient que les idées générales, n'ayant point de limites déterminées, sont les sources les plus fécondes du sublime.

Le théâtre de la tragédie, où les décences doivent être bien plus rigoureusement observées qu'à celui de l'Opéra, les a trop négligées dans la partie des *décorations*. Le poëte a beau vouloir transporter les spectateurs dans le lieu de l'action, ce que les yeux voient dément à chaque instant ce que l'imagination se peint. Cinna rend compte à Émilie de sa conjuration, dans le même salon où va délibérer Auguste, et dans le premier acte de *Brutus*, deux valets de théâtre viennent enlever l'autel de Mars pour débarrasser la scène. Le manque de *décorations* entraîne l'impossibilité des changements, et celle-ci borne les auteurs à la plus rigoureuse unité de lieu : règle gênante, qui leur interdit un grand nombre de beaux sujets, ou les oblige à les mutiler. (Des changements heureux sont arrivés depuis ces observations.)

Il est bien étrange qu'on soit obligé d'aller chercher au théâtre de la farce italienne un modèle de *décoration* tragique. Il n'est pas moins vrai que la prison de Sigismond en est un qu'on aurait dû suivre. N'est-il pas ridicule que, dans les tableaux les plus vrais et les plus touchants des passions et des malheurs des hommes, on voie un captif ou un coupable avec des liens d'un fer-blanc léger et poli ? Qu'on se représente Électre dans son premier monologue, traînant de véritables chaînes dont elle serait accablée : quelle différence dans l'illusion et dans l'intérêt ! Au lieu du faible artifice dont le poëte s'est servi dans *le comte d'Essex* pour retenir ce prisonnier dans le palais de la reine, supposons que la facilité des changements de *décoration* lui eût permis de l'enfermer dans un cachot : quelle force le seul aspect du lieu ne donnerait-il pas au contraste de sa situa-

tion présente avec sa fortune passée? On se plaint que nos tragédies sont plus en discours qu'en action : le peu de ressources qu'a le poëte du côté du spectacle en est en partie la cause. La parole est souvent une expression faible et lente; mais il faut bien se résoudre à faire passer par les oreilles ce qu'on ne peut offrir aux yeux.

Ce défaut de nos spectacles ne doit pas être imputé aux comédiens, non plus que le mélange indécent des spectateurs avec les acteurs, dont on s'est plaint tant de fois. Corneille, Racine, et leurs rivaux n'attirent pas assez le vulgaire, cette partie si nombreuse du public, pour fournir à leurs acteurs de quoi les représenter dignement : la ville elle seule pourrait donner à ce théâtre toute la pompe qu'il doit avoir, si les magistrats voulaient bien envisager les spectacles publics comme une branche de la police et du commerce.

Mais la partie des *décorations* qui dépend des acteurs eux-mêmes, c'est la décence des vêtements. Il s'est introduit à cet égard un usage aussi difficile à concevoir qu'à détruire. Tantôt c'est Gustave qui sort des cavernes de Dalécarlie avec un habit bleu-céleste à parements d'hermine; tantôt c'est Pharasmane qui, vêtu d'un habit de brocart d'or, dit à l'ambassadeur de Rome :

> La nature marâtre, en ces affreux climats,
> Ne produit, au lieu d'or, que du fer, des soldats.

De quoi donc faut-il que Gustave et Pharasmane soient vêtus? L'un de peau, l'autre de fer. Comment les habillerait un grand peintre? Il faut donner, dit-on, quelque chose aux mœurs du temps. Il fallait donc aussi que Lebrun frisât Porus et mît des gants à Alexandre? C'est au spectateur à se déplacer, non au spectacle, et c'est la réflexion que tous les acteurs devraient faire à chaque rôle qu'ils vont jouer : on ne verrait point paraître César en perruque carrée, ni Ulysse sortir tout poudré du milieu des flots. Ce dernier exemple nous conduit à une remarque qui peut être utile. Le poëte ne doit jamais présenter des situations que l'acteur ne saurait rendre, telle que celle d'un héros mouillé. Quinault a imaginé un tableau sublime dans Isis, en voulant que la Furie

tirât Io par les cheveux hors de la mer : mais ce tableau ne doit avoir qu'un instant, il devient ridicule si l'œil s'y repose; et la scène qui le suit immédiatement le rend impraticable au théâtre.

Aux reproches que nous faisons aux comédiens sur l'indécence de leurs vêtements, ils peuvent opposer l'usage établi, et le danger d'innover, aux yeux d'un public qui condamne sans entendre et qui rit avant de raisonner. Nous savons que ces excuses ne sont que trop bien fondées, nous savons de plus que nos réflexions ne produiront aucun fruit. Mais notre ambition ne va point jusqu'à prétendre à corriger notre siècle; il nous suffit d'apprendre à la postérité, si cet ouvrage peut y parvenir, ce qu'auront pensé dans ce même siècle ceux qui, dans les choses d'art et de goût, ne sont d'aucun siècle ni d'aucun pays.

Lorsque je parlais ainsi dans l'*Encyclopédie* j'étais injuste en n'osant espérer les changements que je désirais aux *décorations* théâtrales; mais je dois dire pour mon excuse, qu'il n'y avait alors aucune apparence à la révolution qui arriva quelque temps après.

Le plus difficile et le plus nécessaire était de dégager le théâtre de cette foule de spectateurs qui l'inondaient, et qui laissaient à peine aux acteurs l'étroit espace qui séparait les deux balcons de l'avant-scène. On a peine à concevoir aujourd'hui que *Mérope*, *Iphigénie*, *Sémiramis*, aient été jouées comme au centre d'un bataillon de spectateurs debout, qui remplissaient le fond du théâtre, et qui obstruaient les coulisses, au point que les acteurs n'entraient et ne sortaient qu'à travers cette foule, qu'ils perçaient difficilement. Rien de plus contraire à la pompe et à l'illusion de la scène : aussi l'ombre de Ninus, écartant une troupe de petits-maîtres pour se montrer, ne fut-elle d'abord qu'un objet de plaisanterie; et la plus théâtrale de nos tragédies, *Sémiramis*, tomba. Mais l'habitude et l'intérêt des comédiens perpétuaient un abus si barbare; et il subsisterait peut-être encore si M. le comte de Lauraguais, par une libéralité dont les arts et les lettres doivent conserver la mémoire, n'avait déterminé les comédiens à renoncer au bénéfice de ce surcroît de spectateurs.

Le théâtre une fois libre, avec un peu de soin, de dépense et

de goût dans les nouvelles *décorations*, il fut aisé de rendre la scène plus décente.

Mais le changement des habits était un article important : il exigeait des frais considérables; on n'osait pas même y penser, lorsque la célèbre Clairon, qui avait le droit de donner l'exemple, fit la première le sacrifice de ses riches vêtements de théâtre; et dans Idamé, dans Roxane, dans Didon, dans Électre, enfin dans tous ses rôles, prit le costume du pays et du temps. Ce changement fut applaudi comme il devait l'être, et dès lors tous les acteurs furent forcés de se vêtir sur ce modèle ; plus de paniers pour les dames grecques et romaines, plus de chapeaux à grands panaches pour Mithridate et pour Auguste, plus de tonnelets aux cuirasses, plus de manchettes, plus de gants à frange, plus de perruques volumineuses pour les héros de l'antiquité. Chacun parut en habit convenable, et notre grande actrice eut la gloire d'avoir mis la première, sur la scène tragique française, de la décence et de la vérité.

Mais un autre exemple qu'elle donna, et qui ne fut pas imité de même, ce fut de réformer la déclamation en même temps que les habits. Jusque-là elle avait eu trop de déférence pour un ancien système de déclamation emphatique, où l'on prenait l'enflure pour de la dignité. En se voyant réellement vêtue comme Idamé, comme Roxane, comme Didon, Électre, Aménaïde, elle parut se demander à elle-même de quel ton elles avaient parlé, et sans déroger à la noblesse de ses rôles elle sut rendre la déclamation tragique à la fois majestueuse et naturelle, évitant d'un côté l'emphase, de l'autre la familiarité; aussi éloignée du ton bourgeois que du ton ampoulé, sans aucune affectation et sans aucune négligence, sans rien outrer et sans rien affaiblir; d'un accord parfait dans l'action de son geste et de son visage, d'une justesse inaltérable, d'une sûreté infaillible à saisir toutes les nuances de l'expression dans des variétés infinies et des degrés inappréciables; si accomplie enfin, que tout ce que l'envie a pu lui reprocher a été de n'avoir laissé dans l'art aucune des incorrections qui appartiennent à la nature : reproche qu'on ne s'était pas encore avisé de faire aux sculpteurs qui nous ont donné l'*Antinoüs* et l'*Apollon*.

DÉFINITION. La *définition* oratoire est un vaste champ pour l'éloquence. C'est par elle que se discutent presque toutes les questions de droit; car lorsqu'on est d'accord sur l'existence du fait et sur sa cause, il ne s'agit plus que d'examiner quelle en est la nature, et d'en déterminer la qualité relativement à la loi.

Clodius a été tué par les esclaves de *Milon;* mais est-ce là un meurtre prémédité et volontaire, ou seulement le cas de la défense personnelle? Le fait est convenu. La qualité du fait est la question qui s'agite.

Muréna s'est rendu agréable au peuple; mais ce qu'il a fait pour lui plaire, est-ce le crime de corruption? Est-ce là *briguer les suffrages?* C'est ce qui reste à décider.

Ce fut à Rome une cause célèbre que celle que plaida *Carbon* pour la défense de *L. Optimius*, accusé, après son consulat, du meurtre de *C. Gracchus*. L'action était notoire; mais lorsqu'il s'agissait du salut de la république, le consul, en vertu d'un décret du sénat, n'avait-il pas eu droit d'ordonner qu'on fît main-basse sur un séditieux? ou, dans ce péril même, devait-il respecter la loi qui protégeait tout citoyen qu'elle n'avait pas condamné? *Licueritne, ex senatus-consulto, servandæ reipublicæ causa?* C'était là le point contesté. Il s'agissait de *définir* le droit de la sûreté de l'État, et ce que le consul appelait le danger, le salut de la république, de savoir jusqu'où s'étendait l'autorité du sénat, et le devoir du consul lui-même entre un décret du sénat et la loi.

Une cause non moins fameuse fut celle du tribun *C. Norbanus*, plaidée par Antoine. Ce tribun était accusé d'avoir excité une sédition contre *Servilius Cæpio*, lequel, après s'être laissé battre par les Cimbres et chasser de son camp, avait perdu dans sa déroute le reste de l'armée romaine. L'orateur soutenait, non-seulement que dans la douleur et l'indignation où était le peuple, la sédition avait été si violente, qu'il n'avait pas été possible au tribun de la réprimer; mais que toutes les séditions n'étaient pas punissables, qu'il y en avait de légitimes, et que celle-ci était du nombre. Ainsi la cause du tribun devenait la cause du peuple. C'est cet endroit du plaidoyer d'Antoine que

l'orateur Crassus, dans le dialogue de Cicéron, vantait comme un prodige d'éloquence : *Potuit hic locus, tam anceps, tam inauditus, tam lubricus, tam novus, sine quadam incredibili vi ac facultate dicendi tractari !* (De Orat.)

Antoine va lui-même expliquer comment la cause fut plaidée. « Ni *Servilius* (son adversaire) ni moi, dit-il, ne nous attachâmes à *définir*, à la manière des philosophes, *lucide, breviterque;* nous expliquâmes l'un et l'autre le plus amplement qu'il nous fut possible ce que c'était que porter atteinte à la majesté publique. » (Car c'était le crime en question.) *Quantum uterque nostrum potuit, omni copia dicendi dilatavit quid esset majestatem minuere.*

Après avoir touché légèrement et en peu de mots la loi *majestatis*, il environna sa *définition*, si j'ose m'exprimer ainsi, d'ouvrages extérieurs qu'il fallait forcer pour arriver au corps de la place. *Omnium seditionum genera, vitia, pericula collegi, eamque orationem ex omni reipublicæ nostræ temporum varietate repetivi; conclusique ita ut dicerem, etsi omnes molestæ semper seditiones fuissent, justas tamen fuisse nonnullas et prope necessarias..... Neque reges ex hac civitate exegi, neque tribunos plebis creari, neque plebicitis toties consularem potestatem minui, neque provocationem, patronam illam civitatis ac vindicem libertatis, populo romano dari sine nobilium dissentione potuisse* [1].

Alors il ajouta que si tant de séditions avaient été permises pour le salut de la république, il ne fallait pas faire un crime au tribun Norbanus d'un soulèvement qui n'avait eu qu'une trop juste cause. De là les mouvements d'indignation et de douleur qu'il réveilla dans l'âme de tous les citoyens à qui la défaite de Cæpion avait coûté la perte de leurs enfants et de leurs proches;

[1] « J'accumulai, dit-il, tous les genres de séditions, et leurs vices et leurs périls, et je tirai mes inductions de tous les temps divers de notre république : d'où je conclus que, quoique toute espèce de sédition fût toujours affligeante, cependant il y en avait eu, et en assez grand nombre, qui avaient été justes et presque nécessaires; et qu'il n'aurait été possible ni de chasser les rois, ni de créer les tribuns, ni de modérer la puissance des consuls par les décrets du peuple, comme on avait fait tant de fois, ni d'établir ce droit d'appel, la sauvegarde des citoyens et le vengeur de la liberté, sans se résoudre à voir quelque dissension entre le peuple et la noblesse. »

de là cette révolution dans l'auditoire et dans les juges, que les supplications, la douleur, et les larmes d'un orateur pénétré lui-même, achevèrent de décider. *Voyez* PATHÉTIQUE.

En éloquence, *définir* c'est donc amplifier, accumuler les traits, les exemples, les circonstances, qui caractérisent la chose, la présenter du côté favorable à l'opinion qu'on en veut donner, et animer le tableau qu'on en fait, non-seulement des couleurs les plus vives, mais de tout ce que le mélange des ombres et de la lumière peut ajouter à leur éclat. *Voyez* AMPLIFICATION.

Je ne dis pas qu'une *définition* rigoureuse ne soit quelquefois un moyen tranchant; mais il faut pour cela qu'elle soit évidemment juste et inattaquable dans tous les points. Encore a-t-elle, par sa brièveté même, l'inconvénient d'échapper aux juges, si on ne prend pas soin de l'appuyer, au moins pour lui donner le temps de se graver dans les esprits. *In sensum et in mentem judicis intrare non potest: ante enim prælerlabitur quam percepta est.* (De Orat.)

Au reste, tous les genres d'éloquence n'exigent pas les mêmes précautions que le plaidoyer, où l'agresseur et le défenseur doivent être sans cesse en garde, et frapper et parer presque d'un même temps. Ainsi la *définition*, qui dans le genre judiciaire est le centre de l'action, et qu'il faut munir de tous côtés de toutes les forces de l'éloquence, est moins critique et moins périlleuse dans le genre de l'éloge ou de la délibération; mais lors même qu'elle n'est pas le centre d'une place forte, elle est au moins le frontispice ou le vestibule d'un palais ou d'un temple; et l'éloquence y doit réunir la pompe et la solidité.

Dans l'oraison pour Marcellus, Cicéron, en parlant à César de ses devoirs, après avoir défini la gloire : *Gloria est illustris ac pervagata multorum et magnorum, vel in suos, vel in patriam, vel in omne genus hominum fama meritorum* [1], développe ainsi sa *définition* en l'appliquant à César lui-même. *Nec vero hæc tua vita ducenda est, quæ corpore et spiritu continetur. Illa, inquam, illa vita, est tua, quæ vigebit memo-*

[1] « La gloire est une renommée éclatante et répandue au loin, pour de grands et nombreux services qu'on a rendus aux siens, à sa patrie, ou à l'humanité. »

ria sæculorum omnium, quam posteritas alet, quam ipsa æternitas semper tuebitur[1]. Voilà pour l'étendue et la perpétuité, voici pour la solidité et la pureté de la gloire : *Obstupescent posteri certe imperia, provincias, Rhenum, Oceanum, Nilum, pugnas innumerabiles, incredibiles victorias, monumenta, munera, triumphos audientes et legentes tuos. Sed nisi hæc urbs stabilita tuis consiliis et institutis erit, vagabitur modo nomen tuum longe atque late; sedem quidem stabilem et domicilium certum non habebit*[2]. Voilà ce qui s'appelle *définir* magnifiquement.

Nos orateurs modernes ont connu l'art de rendre les *définitions* éloquentes. Je vais en citer deux exemples, pris tous les deux de cette oraison funèbre de *Turenne* qui fait la gloire de Fléchier. Voici comment il *définit* la valeur véritable, celle de son héros.

« N'entendez pas par ce mot (de *valeur*) une hardiesse vaine, indiscrète, emportée, qui cherche le danger pour le danger même, qui s'expose sans fruit, et qui n'a pour but que la réputation et les vains applaudissements des hommes. Je parle d'une hardiesse sage et réglée, qui s'anime à la vue des ennemis, qui dans le péril même pourvoit à tout, prend tous ses avantages, mais qui se mesure avec ses forces; qui entreprend les choses difficiles, et ne tente pas les impossibles; qui n'abandonne rien au hasard de ce qui peut être conduit par la prudence; capable enfin de tout oser quand le conseil est inutile, et prêt à mourir dans la victoire, ou à survivre à son malheur en accomplissant ses devoirs. »

L'autre *définition* est celle d'une armée :

« Qu'est-ce qu'une armée? dit l'orateur. C'est un corps animé

[1] « N'appelle pas ta vie le souffle qui t'anime. Ta vie est celle qui sera florissante dans la mémoire de tous les siècles, que la postérité prendra soin de nourrir, que l'éternité même prendra soin de défendre. »

[2] « La postérité sera frappée d'étonnement sans doute, en lisant ou en entendant raconter de toi des empires soumis, des provinces conquises, le Rhin, l'Océan, le Nil asservis, des batailles sans nombre, d'incroyables victoires, les monuments, les titres, les triomphes, qui attesteront ta gloire. Mais si cette ville n'est rétablie par tes conseils et par tes sages institutions, ton nom sera bientôt comme errant et vagabond dans l'univers, sans avoir de demeure stable ni de domicile assuré. »

d'une infinité de passions différentes, qu'un homme habile fait mouvoir pour la défense de sa patrie : c'est une troupe d'hommes armés qui suivent aveuglément les ordres d'un général dont ils ne connaissent pas les intentions : c'est une multitude d'âmes, pour la plupart viles et mercenaires, qui, sans songer à leur propre réputation, travaillent à celle des rois et des conquérants : c'est un assemblage confus de libertins, qu'il faut assujettir à l'obéissance; de lâches, qu'il faut mener au combat; de téméraires, qu'il faut retenir; d'impatients, qu'il faut accoutumer à la constance. »

Avec moins de développement et d'étendue, le poëte ne laisse pas de *définir* le plus souvent à la manière de l'orateur :

L'ambassadeur d'un roi m'est toujours redoutable.
Ce n'est qu'un ennemi, sous un titre honorable,
Qui vient, rempli d'orgueil ou de dextérité,
Insulter ou trahir avec impunité. (VOLTAIRE.)

Quels traits me présentent vos fastes,
Impitoyables conquérants ?
Des vœux outrés, des projets vastes,
Des rois vaincus par des tyrans;
Des murs que la flamme ravage,
Un vainqueur fumant de carnage,
Un peuple au fer abandonné;
Des mères pâles et sanglantes,
Arrachant leurs filles tremblantes
Des bras d'un soldat effréné. (ROUSSEAU.)

Ce dernier tableau de la strophe est précisément ce que Quintilien a oublié dans la description, beaucoup plus ample, qu'il a faite du saccagement d'une ville.

En fait de *définitions* poétiques, rien n'est au-dessus de celle de la constance de l'homme juste, telle qu'Horace l'a donnée :

Justum et tenacem propositi virum,
Non civium ardor prava jubentium,
Non vultus instantis tyranni
Mente quatit solida; neque Auster,
Dux inquieti turbidus Adriæ;

Nec fulminantis magna Jovis manus.
Si fractus illabatur orbis,
Impavidum ferient ruinæ.

Les poëtes eux-mêmes *définissent* assez souvent à la manière des philosophes, quant à l'exactitude et à la précision; mais en images ou en sentiment, avec la langue poétique :

Ce vieillard qui, d'un vol agile,
Fuit toujours sans être arrêté,
Le Temps, cette image mobile
De l'immobile éternité. (ROUSSEAU.)

Qu'un ami véritable est une douce chose !
Il cherche vos besoins au fond de votre cœur ;
Il vous épargne la pudeur
De les lui découvrir vous-même :
Un songe, un rien, tout lui fait peur,
Quand il s'agit de ce qu'il aime. (LA FONTAINE.)

Et qui jamais *définira* mieux la mort du sage que le même poëte l'a fait en un vers ?

Rien ne trouble sa fin ; c'est le soir d'un beau jour.

La plupart des *définitions* poétiques ne sont que des descriptions : les poëtes en sont pleins, singulièrement Ovide et la Fontaine, le premier dans ses Métamorphoses, le second dans ses Fables ; et l'on a peine à concevoir, en lisant notre fabuliste, que d'une langue assez peu favorable aux peintures physiques il ait tiré cette multitude de traits fins, délicats, et justes, dont il a formé ses *définitions*. On en verra dans une seule fable deux exemples inimitables ; car le pinceau de la Fontaine est malheureusement perdu.

Un souriceau tout jeune, et qui n'avait rien vu,
Fut presque pris au dépourvu.
Voici comme il conta l'aventure à sa mère :
J'avais franchi les monts qui bornent cet État,
Et trottais comme un jeune rat
Qui cherche à se donner carrière :

Lorsque deux animaux m'ont arrêté les yeux ;
L'un doux, bénin et gracieux ;
Et l'autre turbulent et plein d'inquiétude.
Il a la voix perçante et rude,
Sur la tête un morceau de chair,
Une sorte de bras dont il s'élève en l'air
Comme pour prendre sa volée,
La queue en panache étalée.

Qui ne reconnaît pas le coq?

Sans lui j'aurais fait connaissance
Avec cet animal qui m'a semblé si doux.
Il est velouté comme nous,
Marqueté, longue queue, une humble contenance,
Un modeste regard, et pourtant l'œil luisant.
Je le crois fort sympathisant
Avec messieurs les rats ; car il a les oreilles
En figure aux nôtres pareilles.

Le chat peut-il être mieux peint?

Le caractère de la *définition* poétique, ainsi que de la *définition* oratoire, est de ne peindre son objet que dans son rapport avec l'intention de l'orateur ou du poëte : de là vient que de la même chose il peut y avoir plusieurs *définitions* différentes, et dont chacune aura sa vérité et sa justesse relative. Vingt dessinateurs placés au tour du modèle font vingt figures différentes ; le même paysage produira différents tableaux, selon les points de vue et les aspects que les peintres auront choisis ; la diversité des situations morales produit la même variété dans les *définitions* oratoires ou poétiques ; au lieu que la *définition* philosophique doit être entière et invariable, c'est-à-dire embrasser la totalité de l'objet, au moins dans son essence, en présenter l'idée et complète et distincte, lui ressembler dans tous les points, et ne ressembler qu'à lui seul. Le philosophe n'a point de situation particulière et momentanée ; il tourne autour de la nature.

Enfin, soit en poésie, soit en éloquence, un mérite essentiel de la *définition*, c'est l'à-propos. Tout ce qui d'un seul mot

se fait concevoir nettement, pleinement, et sans équivoque, n'a pas besoin d'être *défini*. Ce n'est qu'à éclaircir, à développer, ou à circonscrire une idée, que l'on doit employer la *définition;* et il en est de cette partie de l'art d'écrire, comme de toutes les autres : pour avoir sa beauté réelle, et pour satisfaire à la fois le goût et la raison, elle doit contribuer à la solidité de l'édifice dont elle est l'ornement : bien entendu que, selon le genre, elle peut tenir plus ou moins du luxe ou de l'utilité; car il en est de l'éloquence et de la poésie comme de l'architecture : tel genre est plus restreint au nécessaire, tel autre accorde plus à la magnificence et à la décoration.

A l'égard des *définitions* philosophiques, elles sont d'un usage d'autant plus fréquent dans les choses même les plus familières, que les hommes ne sont jamais en contradiction que pour n'avoir pas *défini*, ou pour avoir mal *défini*. L'erreur n'est guère que dans les termes. Ce que j'assure d'un objet, je l'assure de l'idée que j'y attache; ce que vous niez de ce même objet, vous le niez de l'idée que vous y appliquez. Nous ne sommes donc opposés de sentiments qu'en apparence, puisque nous parlons de deux choses différentes sous un même nom. Quand vous lirez clairement dans mon idée, quand je lirai clairement dans la vôtre, vous affirmerez ce que j'affirme, je nierai ce que vous niez; et cette conciliation des idées ne s'opère qu'au moyen des *définitions*.

Il y en a qui donnent à penser, il y en a d'autres qui en épargnent la peine. Du nombre des premières sont celles-ci, qu'Aristote nous a données : *Le juste est l'utile en commun. La prudence est la vertu de la raison, dirigée au bonheur. La volupté est le seul bien que l'on désire pour lui-même. Un bien d'opinion est celui dont on ne ferait aucun cas s'il fallait l'avoir en secret.*

Du nombre des dernières sont celles-ci, du même philosophe : *La tyrannie est une monarchie sans limites. La magnanimité est une bienfaisance qui veut agir en grand. La mélancolie est à la fois douleur et volupté : douleur, dans le regret; volupté, dans le souvenir.*

Or on sent bien que celles qui demandent de la méditation ne sont pas du genre oratoire. Tout y doit être facile à saisir et à pénétrer d'un coup d'œil. L'auditeur n'a le temps ni d'hésiter

ni de réfléchir. La pensée, en volant comme la parole, doit jeter sa lumière, et laisser son impression. Ceci peut distinguer l'éloquence parlée de l'éloquence écrite.

DÉLIBÉRATIF. Les anciens n'étaient pas contents de leur division de l'éloquence en trois genres. Ils devaient être encore moins satisfaits des noms qu'ils y avaient attachés. Ils appelaient *délibératif* un genre où l'orateur prouvait de toutes ses forces qu'il n'y avait point à *délibérer*. Ils appelaient *démonstratif* un genre où la louange et la satire exagéraient tout, et ne *démontraient* rien, que la faveur ou que la haine. Ils appelaient *judiciaire* un genre qui ne tendait qu'à *démontrer*, et ne faisait que soumettre l'affaire à la *délibération* des juges. On voit par-là combien ces trois genres étaient peu distincts l'un de l'autre.

Les anciens avaient cependant plus de moyens que nous de distinguer les différents usages de la parole. Avec une ou deux syllabes ajoutées à leur verbe *loqui*, parler, ils disaient : parler ensemble et en particulier, *colloqui;* parler de loin, parler haut, *eloqui;* parler à quelqu'un, ou à une assemblée particulière, *alloqui;* parler alternativement et en controverse, *interloqui;* parler à une multitude dont on était environné, *circumloqui*. Ils auraient donc pu appeler *elocutio* l'éloquence vague, sans auditoire et sans objet présent, comme celle des philosophes; *allocutio,* celle qui s'adressait à une personne, ou à un auditoire peu nombreux, comme à César ou au sénat; *circumlocutio*, celle qui s'adressait à tout un peuple ; *collocutio*, l'éloquence de la scène ou du dialogue; et *interlocutio,* l'éloquence du plaidoyer.

Au lieu de ces distinctions, que la langue leur suggérait, ils en ont fait qui ne sont point exactes. Ils ont d'abord distingué l'éloquence des *questions* et celle de *causes*, et ils en ont fait deux genres, l'*indéfini* et le *fini;* quoique celui-ci, dans leur sens, soit aussi inséparable du premier que le ruisseau l'est de sa source. Ils ont abandonné l'*indéfini* aux sophistes et aux rhéteurs, et ont subdivisé le *fini* comme nous venons de le voir.

L'usage a prévalu ; et Cicéron lui-même, en adoptant cette division, assigne à chacun des trois genres son caractère et son objet. *In judiciis, æquitas ; in deliberationibus ; utilitas ; in laudandis aut vituperandis hominibus, dignitas* : et ailleurs il ennoblit encore le genre *délibératif*, en lui donnant pour objet l'honnête aussi bien que l'utile.

Le *délibératif* est donc ce genre d'éloquence où il s'agit de faire prendre à un peuple, à une assemblée, une résolution ; de déterminer la volonté publique pour le dessein qu'on lui propose, ou de la détourner du dessein qu'elle a pris.

Observons bien que ce n'est pas l'orateur qui *délibère*, comme le mot semble le dire : rien n'est plus positif, rien n'est plus décidé que l'avis personnel de Démosthène dans les *Philippiques*, et que l'avis de Cicéron dans les *Catilinaires* ou dans l'oraison pour la loi *Manilia*. Mais c'est à l'assemblée à *délibérer* d'après l'avis de l'orateur ; et ce que disait à Solon le Scythe Anacharsis en parlant d'Athènes n'est que trop souvent vrai par tout pays : *Les sages parlent, et les fous décident.*

Si c'est dans un sénat, dans un conseil que l'on harangue, il faut parler en peu de mots, avec une dignité simple, d'un ton grave et sentencieux, en marquant à cette assemblée une confiance modeste pour l'opinion qu'on lui propose ; mais plus de confiance encore en elle-même pour ses lumières et pour ses vertus.

Le ton impérieux y serait déplacé ; le langage des passions, les grands mouvements de l'éloquence y sont rarement en usage ; la douleur même et l'indignation y doivent être concentrées sans violence et sans éclat.

Les chanteurs italiens (qu'on me permette la comparaison) distinguent trois caractères de voix ; et le seul qui soit pathétique, ils l'appellent *voce di petto*. C'est avec cette voix, et ce langage qui lui est analogue, qu'un orateur passionné doit opiner dans un sénat, ou dans un conseil souverain. La voix *de gorge* et la voix *de tête* y font du bruit, et rien de plus. *Suadere aliquid aut dissuadere, gravissimæ mihi videtur esse personæ ; nam et sapientis est consilium explicare suum de*

maximis rebus; et honesti et diserti, ut mente providere, auctoritate probare, oratione persuadere possit. Atque hæc in senatu minore aparatu agenda sunt. Sapiens enim est consilium; multisque aliis dicendi relinquendus locus. Vitanda etiam ingenii ostentationis suspicio. (De Orat. l. II.)

On sent combien serait éloigné du caractère de cette éloquence l'enthousiasme d'un jeune écervelé, qui dans les délibérations d'un corps ne porterait qu'une âme pétulante, une imagination fougueuse, un esprit faux, une ignorance présomptueuse, une langue sans frein, une résolution impudente de se faire craindre et payer.

Le champ vaste et libre de l'éloquence du genre *délibératif*, c'est ce que les Romains appelaient *concio*, la harangue adressée au peuple. *Concio capit omnem vim orationis.* Elle doit être imposante et variée: *gravitatem varietatemque desiderat.* Ou il s'agit de mener les hommes par le devoir, et alors c'est dans les principes de l'honnête et du juste qu'elle puise ses forces; ou il s'agit de les déterminer par l'intérêt, et leurs passions sont alors les ressorts qu'elle fait mouvoir. *Quæ vero referuntur ad agendum, aut inofficii disceptatione versantur; .... cui loco omnis virtutum et vitiorum est silva subjecta: aut in animorum aliqua permotione aut gignenda aut sedanda, tollendave tractantur. Huic generi subjectæ sunt cohortationes, objurgationes, consolationes, miserationes, omnisque ad omnem animi motum et impulsio, et, si ita res feret, mitigatio.* (De Orat. l. III.)

L'honneur, la gloire, la vertu, l'orgueil national, les principes de l'équité, ceux du droit naturel surtout, peuvent beaucoup sur l'esprit des peuples; et souvent on les détermine en leur présentant vivement ce qu'il y a de juste, d'honnête, de noble, de louable, de vertueux à faire: souvent on les détourne d'une résolution en leur montrant qu'elle est criminelle et honteuse. Mais avouons qu'il est encore plus sûr de faire parler l'utilité publique, surtout, dit Cicéron, lorsqu'il est à craindre qu'en négligeant ses avantages, le peuple ne risque aussi de perdre son honneur ou sa dignité. *In suadendo nihil est optabilius quam dignitas... Nemo est enim, præsertim in tam clara civitate, quin*

putet expetendam maxime dignitatem : sed vincit utilitas plerumque, quum subest ille timor, ea neglecta, ne dignitatem quidem posse retineri. (De Orat. l. II.)

Lorsque l'utilité publique et la dignité sont d'accord, l'éloquence populaire a tous ses avantages ; et c'étaient les deux grands moyens de Démosthène en excitant les Athéniens à s'opposer à l'ambition de Philippe. Mais souvent elles sont contraires ; et l'orateur fait valoir l'une ou l'autre, selon l'impulsion qu'il veut donner aux esprits. D'un côté, richesse, puissance, accroissement de force, succès où la fortune fera trouver la gloire en subjuguant l'opinion, si en ne consultant que la raison d'État, on se détermine par elle ; et au contraire, imprudence ou faiblesse de sacrifier le bien public, et de vouloir aux dépens de l'État se montrer juste ou généreux. De l'autre côté, tout ce qui recommande les actions honnêtes et louables sera employé par l'orateur : *Qui ad dignitatem impellit, majorum exempla, quæ erunt vel cum periculo gloriosa, colliget ; posteritatis immortalem memoriam augebit ; utilitatem ex laude nasci defendet, semperque eam cum dignitate esse conjunctam.* (De Orat. l. II.)

A dire vrai, Cicéron fait ici le rôle de Machiavel ; et l'un enseigne en éloquence, ainsi que l'autre en politique, à réussir *per fas et nefas*. Mais pour traiter ainsi les affaires publiques, l'orateur doit avoir acquis une connaissance profonde et du passé et du présent, et par l'un et l'autre un regard pénétrant et prolongé dans l'avenir. Du passé, les exemples et les autorités, monuments de l'expérience ; du présent, la constitution de l'État, sa situation actuelle, ses relations, ses intérêts, ses principes de droit public, ses facultés et ses ressources ; de l'avenir, les précautions, les espérances et les craintes, les risques, les difficultés, les obstacles et les périls, l'importance et la conséquence des bons et des mauvais succès, les mouvements de la politique et ceux de la fortune à calculer et à prévoir, les intérêts à concilier, les révolutions à craindre et du dedans et du dehors ; en un mot, la balance des événements à tenir dans ses mains et à faire pencher, du moins pour le moment, vers le parti qu'on se propose : tel est l'office de l'orateur : l'impossible ou le nécessaire sont ses moyens les plus tranchants. *Inciditur enim omnis jam*

deliberatio, si intelligitur non posse fieri, aut si necessitas affertur. (De Orat. l. II.)

Mais ce qui était vrai à Rome, et ce qui l'est peut-être encore chez tous les peuples éclairés, c'est que ce genre d'éloquence politique est celui de tous qui demande le plus, et la connaissance des hommes, et les grands talents de l'orateur, et sa dignité personnelle : « Quand il s'agit, dit Cicéron, de donner un conseil sur la chose publique, c'est d'abord et principalement la chose publique qu'il faut connaître; mais pour persuader une assemblée de citoyens, il faut connaître aussi les mœurs de la cité; et comme ces mœurs changent souvent, il faut savoir aussi changer de ton et de langage. Enfin, eu égard à la dignité d'un grand peuple, à la gravité de la cause publique, et aux mouvements d'une multitude assemblée, c'est là surtout que l'éloquence doit déployer ce qu'elle a de plus élevé, de plus éclatant, *grandius et illustrius;* c'est là qu'elle doit rassembler ce qu'elle a de plus propre à remuer et à dominer les esprits. » *Aut in spem, aut in metum, aut ad cupiditatem, aut ad gloriam concitandos; sæpe etiam a temeritate, iracundia, spe, injuria, invidia, crudelitate revocandos.* (De Orat. l. II.)

« Quel détroit, quelle mer pensez-vous, dit-il encore, qui soit plus orageuse que l'assemblée du peuple? Non, l'une, dans son flux et son reflux, n'a pas plus de flottements, de trouble et d'agitation que l'autre, dans ses suffrages, n'a d'inconstance, de tumulte et de révolutions diverses. Souvent il ne faut qu'un jour ou qu'une nuit pour donner une nouvelle face aux affaires; quelquefois même la moindre nouvelle, le moindre bruit qui se répand, est un vent subit qui change les esprits et qui renverse les délibérations. »

Et cependant c'est là que l'orateur se sent naturellement élever au plus haut genre d'éloquence, par la grandeur de son théâtre. *Fit autem ut, quia maxima quasi oratori scena videtur concio, natura ipsa ad ornatius dicendi genus excitetur.* (De Orat. l. II.) « Sans une multitude d'auditeurs, ajoute Cicéron, un orateur ne peut être éloquent. » Mais il recommande de prendre garde à ne pas exciter dans l'assemblée du peuple des acclamations fâcheuses, comme il arrive quand l'orateur fait quelque

faute remarquable : *Si aspere, si arroganter, si turpiter, si sordide, si quoquo animi vitio dictum esse aliquid videatur; aut hominum offensione vel invidia... aut res si displicet; aut si est in aliquo motu suæ cupiditatis aut metus multitudo.* Et à ces causes d'impatience et de rumeur parmi le peuple, il applique, selon les circonstances, le remède qui leur convient : *Tum objurgatio, si est auctoritas; tum admonitio, quasi lenior objurgatio; tum promissio si audierint, probaturos; tum deprecatio, quod est infimum, sed nonnunquam utile.* (De Orat. l. II.) Une plaisanterie vive et prompte, un bon mot, qui, sans manquer de dignité, a de la grâce et de l'enjouement, est quelquefois, dit-il, d'un excellent usage dans l'éloquence populaire. *Nihil enim tam facile quam multitudo, a tristitia et sæpe ab acerbitate, commode, ac breviter, et acute et hilare dicto, deducitur.* (De Orat. l. II.)

Au reste, la grande règle, et peut-être l'unique règle de l'éloquence populaire, est de s'accommoder au naturel, au génie, au goût du peuple à qui l'on parle; et c'est ce que Démosthène et Cicéron me semblent avoir l'un et l'autre merveilleusement observé.

Le peuple athénien était plus délicat et plus sensible que le peuple romain aux charmes de l'élocution; ses écoles et son théâtre, la poésie et la musique, la culture de tous les arts l'avaient poli jusqu'à l'excès; et quoi qu'on lui dît, il fallait lui parler avec élégance. L'orateur même, qui, comme il arrivait souvent à Démosthène, était obligé de monter sur-le-champ dans la tribune, et d'y parler à l'improviste et d'abondance, avait à ménager des oreilles que Cicéron appelle *teretes et religiosas.* Un mot dur aurait tout gâté.

Le peuple romain était plus occupé des choses, et moins curieux des paroles, quoiqu'il le fût beaucoup plus encore qu'il n'appartenait à un peuple uniquement politique et guerrier. Mais il était fier, épineux, difficile sur tout ce qui touchait son orgueil, et par conséquent très-sensible aux bienséances du langage; vu que les bienséances ne sont que des égards. Ce qu'il fallait respecter surtout, c'était l'opinion qu'il avait de lui-même. Indigne d'être libre, depuis qu'il se laissait corrompre, il n'en

était que plus jaloux de cette idée de liberté qu'il portait dans ses assemblées. A des factieux mercenaires qui ne demandaient qu'à se vendre, et que les grands achetaient à vil prix, il fallait parler de liberté, de dignité, de majesté publique; à ceux qui avaient laissé massacrer les deux Gracques, et Sylla mourir dans son lit, il fallait parler comme aux Romains du temps de Publicola; et si l'éloquence romaine n'eût pas été adulatrice, ce n'eût pas été l'éloquence.

Le peuple d'Athènes était vain, mais d'une vanité dont il riait lui-même. *Voyez* SATIRE. Il était léger, mais docile; d'une imagination vive, mais mobile comme le sable, où les impressions se gravent aisément et s'effacent de même; et sur le théâtre et dans la tribune, il trouvait bon, comme un enfant aimable, mais incorrigible, qu'on lui reprochât ses défauts.

Aristophane et Démosthène auraient été mal reçus à Rome; et Cicéron, à qui l'on reprochait d'être flatteur et de manquer de nerf, n'était que ce qu'il fallait être pour persuader les Romains. Il savait mieux qu'un autre employer à propos la véhémence et l'énergie; mais ce n'était jamais au peuple que l'invective s'adressait. Ce qu'il a répété souvent, que *Rome n'était pas la république de Platon*, est l'excuse de sa mollesse. Il pratiquait cette maxime qu'il nous a lui-même tracée, d'imiter la prudence d'un médecin habile : *Sicut medico diligenti, priusquam conetur ægro adhibere medicinam, non solum morbus ejus cui mederi volet, sed etiam consuetudo valentis et natura corporis cognoscenda est : sic equidem quum aggredior ancipitem causam et gravem, ad animos judicum pertractandos, omni mente in ea cogitatione curaque versor, ut odorer quam sagacissime possim, quid sentiant, quid existiment, quid exspectent, quid velint, quo deduci oratione facillime posse videantur.* (De Orat. l. II.)

Démosthène connaissait de même son auditoire, et le ménageait moins. Il reprochait au peuple d'Athènes d'aimer la flatterie et de se laisser prendre aux adulations de ses orateurs corrompus; de se laisser amuser, endormir par leur manége et par leurs mensonges; d'oublier du matin au soir les avis les plus importants; de se plaire à entendre calomnier ceux qui l'avaient le

mieux servi; de s'amuser dans les places publiques à écouter les nouvellistes, tandis que son honneur, sa liberté, sa gloire, son salut, demandaient les plus promptes résolutions. « Ne voulez-vous jamais, leur dit-il, faire autre chose que d'aller par la ville vous demander les uns aux autres : *Que dit-on de nouveau?* Que peut-on vous apprendre de plus nouveau que ce que vous voyez? Un homme de Macédoine se rend maître des Athéniens, et fait la loi à toute la Grèce. *Philippe est-il mort?* dira l'un; *Non*, répondra l'autre, *il n'est que malade.* Eh! que vous importe, Athéniens, que Philippe vive ou qu'il meure? Quand le ciel vous en aurait délivrés, vous vous feriez bientôt vous-mêmes un autre Philippe. »

« Athéniens, leur dit-il ailleurs, il ne dépend pas de vos orateurs de vous rendre bons ou mauvais, mais il dépend de vous de rendre bons ou mauvais vos orateurs; car aucun d'eux ne s'avisera de vous donner de mauvais conseils, s'il n'est pas sûr de trouver parmi vous des auditeurs qui l'applaudissent. »

Ces peuples étaient l'un et l'autre sensibles aux grands intérêts du bien public et de la gloire; et ils avaient tous les deux un caractère d'héroïsme prompt et facile à s'exalter : plus moral pourtant dans Athènes, plus généreux et plus humain, tenant plus, pour me faire entendre, de la sensibilité pure et de la bonté naturelle; plus politique dans les Romains, et tenant plus du despotisme et de l'esprit de domination.

Le peuple romain était naturellement féroce; il fallait l'adoucir, l'apprivoiser; une éloquence insinuante et persuasive était celle qui lui convenait : ce fut l'éloquence de Cicéron. Le peuple d'Athènes était sensible et doux, mais léger, distrait, dissipé : il fallait le fixer, l'assujettir, le dominer par une éloquence pressante, vigoureuse et rapide, pleine de force et de chaleur : ce fut celle de Démosthène. Je ne parle pas de la différence des sujets, qui devait influer encore sur le génie et la manière de l'orateur : mais j'ose dire que l'un et l'autre étaient à leur place; et je ne doute point que Démosthène à Rome n'eût tâché d'être Cicéron, et que dans Athènes Cicéron n'eût tâché d'être Démosthène.

Il le fut par la véhémence dans la seconde de ses *Philippiques*.

On sait qu'il appelait ainsi ses harangues contre Marc-Antoine, par allusion à celles de Démosthène contre Philippe; et en effet il y plaidait de même la cause de la liberté, mais devant un sénat qui n'en était plus digne, et qui n'avait plus ni cœur ni tête en état de la soutenir. Ce nom de *Philippiques* fut de mauvais augure. Rome ayait encore plus dégénéré qu'Athènes; et un zèle mal secondé coûta la vie à l'un comme à l'autre orateur.

On voit par-là que c'est dans le moment critique où les républiques se corrompent, qu'on y a besoin de l'éloquence: plus tôt, la vertu se suffit et n'attend pas qu'on la harangue; plus tard, l'esprit de faction, la cupidité, la frayeur, l'intérêt, n'entendent plus rien. L. Brutus, qui chassa les Tarquins, ne dit qu'un mot, et Rome fut libre. M. Brutus, l'assassin de César, fit une harangue élégante et faible, qu'il n'eut pas l'assurance d'aller prononcer à Rome; et Cicéron lui-même eut beau dans sa vieillesse rappeler toute sa vigueur, le remède arrivait quand la maladie était mortelle. Rome, au lieu du meilleur des rois qu'elle avait dans César, se donna trois tyrans.

Mais à l'égard de nos temps modernes, quels peuvent être l'office et le lieu de l'éloquence populaire? Quel est le pays de l'Europe où, lorsqu'il s'agit de la paix, de la guerre, de l'élection d'un magistrat, du choix d'un général d'armée, etc., un citoyen ait le droit qu'il avait à Rome, de demander au peuple une audience, et de lui dire son avis? Quelle est la cité où, à chaque événement public et important, le peuple et le sénat s'assemblent, comme dans Athènes; où la tribune soit ouverte à qui veut y monter, et où l'on entend un héraut demander à haute voix: *Quel citoyen au-dessus de cinquante ans veut haranguer le peuple? et qui des autres citoyens veut parler à son tour?* (Eschine, contre Ctésiphon.)

Dans les communes d'Angleterre on voit une ombre de cette liberté. Je dis une ombre, parce que l'assemblée n'est pas celle du peuple, mais celle de ses députés; et la différence est énorme: car s'il est possible d'abuser tout un peuple par la séduction, il est possible aussi de l'éclairer par l'éloquence; mais sur des députés gagnés par d'autres voies l'éloquence ne peut plus rien; et ce qui doit décourager l'orateur anglais, c'est de savoir que

les voix sont comptées, et que souvent la *délibération* est prise avant qu'il ait ouvert la bouche.

Ce qui ressemble le plus aujourd'hui à l'éloquence populaire des anciens, c'est l'éloquence de la chaire: car l'auditoire est ce peuple libre à qui l'on donne à *délibérer*, non pas sur l'intérêt public et politique, mais sur l'intérêt personnel que la nature et la religion ont attaché, pour tous les hommes, à la pratique du devoir et à l'amour de la vertu. On peut voir à l'article ÉLOQUENCE DE LA CHAIRE, que, du côté des passions, elle n'a pas les mêmes ressorts à émouvoir que l'éloquence de la tribune, mais en revanche elle a cet avantage, que le prédicateur est dispensé par son caractère de tout ménagement, de tout respect humain, qu'il tient l'orgueil, les vices, les passions de l'auditoire comme enchaînés autour de lui; qu'une nation est à ses pieds, et qu'il peut la traiter comme un seul pénitent qui viendrait à genoux implorer le ministre des miséricordes et des vengeances. Voilà tout ce qui reste au monde de l'éloquence populaire, voilà dans quelles mains est remise la cause de l'humanité, sinon dans ses rapports avec la politique, au moins dans ses rapports avec les mœurs. C'est un bienfait de la religion bien précieux et bien signalé. Puisse la dédaigneuse frivolité de notre siècle ne pas décourager les hommes appelés par leur zèle et par leurs talents au ministère de la parole! puisse la sagesse des gouvernements y attacher une estime égale au bien qu'il fait aux mœurs publiques, lorsqu'il est dignement rempli! puissent-ils aussi quelquefois permettre à la philosophie d'être éloquente, en rappelant aux hommes leurs droits leurs devoirs réciproques, et leurs intérêts les plus chers!

DÉLICATESSE. Comme il y a deux sortes de perception, il y a deux sortes de sagacité, celle de l'esprit et celle de l'âme. A la sagacité de l'esprit appartient la finesse; à la sagacité de l'âme appartient la *délicatesse* du sentiment et de l'expression. Ni les nuances les plus légères, ni les traits les plus fugitifs, ni les rapports les plus imperceptibles, rien n'échappe à une sensibilité *délicate:* tout l'intéresse dans son objet.

Ainsi la *délicatesse* de l'expression consiste à imiter celle du sentiment, ou à la ménager : ce sont là ses deux caractères.

Pour imiter la *délicatesse* du sentiment, il suffit que l'expression soit naïve et simple : les tendres alarmes de l'amour, les doux reproches de l'amitié, les inquiétudes timides de l'innocence et de la pudeur donnent lieu naturellement à une expression *délicate :* c'est l'image du sentiment dans son ingénuité pure ; il n'y a ni voile ni détour. Tel est le caractère de ce vers de Marot :

Je l'aime tant que je n'ose l'aimer.

Les fables de la Fontaine sont remplies de traits pareils. Celle des deux pigeons, celle des deux amis sont des modèles précieux de cette *délicatesse* de perception dont un cœur sensible est l'organe :

Un songe, un rien, tout lui fait peur,
Quand il s'agit de ce qu'il aime.

Mais si la *délicatesse* de l'expression a pour objet de ménager la *délicatesse* du sentiment, soit en nous-mêmes, soit dans les autres ; c'est alors que l'expression doit être ou détournée ou demi-obscure : l'on désire d'être entendu, et l'on craint de se faire entendre. Ainsi l'expression est pour la pensée, ou plutôt pour le sentiment, un voile léger et trompeur, qui rassure l'âme et qui la trahit. Un modèle rare de cette sorte de *délicatesse* est la réponse de cette seconde femme à son mari, qui ne cessait de lui faire l'éloge de la première : *Hélas, monsieur, qui la regrette plus que moi!* Didon a tout fait pour Énée ; elle voudrait qu'il s'en souvînt ; mais elle craint de l'offenser en lui rappelant ses bienfaits. Voici tout ce qu'elle en ose dire :

Si bene quid de te merui, fuit aut tibi quidquam
Dulce meum.

Racine est plein de traits du même caractère.

ARICIE, *à Ismène.*

Et tu crois que pour moi plus humain que son père,
Hippolyte rendra ma chaîne plus légère,
Qu'il plaindra mes malheurs ?

La même, à Hippolyte.

N'était-ce pas assez de ne me point haïr ?

Et PHÈDRE, *au même.*

Quand vous me haïrez, je ne m'en plaindrais pas.

Et ATALIDE, *à Zaïre.*

Ainsi, de toutes parts, les plaisirs et la joie
M'abandonnent, Zaïre, et marchent sur leurs pas.
J'ai fait ce que j'ai dû ; je ne m'en repens pas.

Madame Deshoulières dit en parlant à la verdure :

Si je viens vous presser de couvrir ce bocage,
Ce n'est que pour cacher aux regards des jaloux
Les pleurs que je répands pour un berger volage.
Ah ! je n'aurai jamais d'autre besoin de vous.

Dans aucun de ces exemples la bouche ne dit que ce que le cœur sent; mais l'expression le laisse entrevoir; et en cela la finesse et la *délicatesse* se ressemblent. Mais la finesse n'a d'autre intérêt que celui de la malice ou de la vanité : son motif est le soin de briller et de plaire : au lieu que la *délicatesse* a l'intérêt de la modestie, de la pudeur, de la fierté, de la grandeur d'âme ; car la générosité, l'héroïsme ont leur *délicatesse* comme la pudeur. Le mot de Didon que j'ai cité

Si bene quid de te merui.....

est le reproche d'une âme généreuse. *Vous êtes roi, vous m'aimez, et je pars*, est le reproche d'une âme sensible et fière. Le mot de Louis XIV à Villeroy, après la bataille de Ramillies : *Monsieur le maréchal, on n'est plus heureux à notre âge*, est un modèle de *délicatesse* et de magnanimité.

Comme la *délicatesse* ménage la pudeur dans les aveux qui lui échappent, et la sensibilité dans les reproches qu'elle fait, elle ménage aussi la modestie dans les éloges qu'elle donne.

De nos jours une grande reine demandait à un homme qu'elle voyait pour la première fois, s'il croyait, comme on le disait, que la princesse de..... fût la plus belle personne du monde. Il lui répondit : *Madame, je le croyais hier.*

On demandait à Pyrrhus, roi d'Épire, quel était le meilleur

joueur de flûte de son royaume. *Polyperchon*, répondit-il, *est le meilleur de mes généraux.* Quoi de plus digne et en même temps de plus *délicat* que cette réponse?

Monsieur, vous avez travaillé dix ans à vous rendre inutile, disait Fontenelle au cardinal Dubois. Ce trait de louange, si *délicat* et si déplacé, avait aussi tant de finesse, que les libraires de Hollande le prirent pour une bévue de l'imprimeur de Paris, et mirent, *à vous rendre utile.*

La *délicatesse* n'est jamais si flatteuse que lorsqu'elle est un mouvement de sensibilité échappé sans réflexion : l'on en voit un exemple dans ces mots d'un officier qui tremblait en parlant à Louis XIV, et qui s'en étant aperçu lui dit avec chaleur : *Au moins, sire, ne croyez pas que je tremble de même devant vos ennemis.*

Mais la *délicatesse* de l'expression dans le rapport de l'écrivain avec le lecteur est un artifice comme la finesse. Celle-ci consiste à exercer la sagacité de l'esprit, celle-là consiste à exercer la sensibilité de l'âme; et il en résulte deux sortes de plaisirs : l'un d'apercevoir dans l'écrivain cette faculté précieuse; l'autre de se dire à soi-même qu'on en est doué comme lui, puisqu'on saisit ce qu'il exprime, et qu'on le sent comme il l'a senti.

Rien de plus ingénieux que le naturel de cette épigramme de l'Anthologie si bien traduite par Voltaire : *Laïs déposant son miroir dans le temple de Vénus :*

Je le donne à Vénus, puisqu'elle est toujours belle.
Il redouble trop mes ennuis.
Je ne saurais me voir dans ce miroir fidèle,
Ni telle que j'étais, ni telle que je suis.

Mais il y aurait eu, ce me semble, plus de *délicatesse* à ne faire dire à Laïs que ce premier vers :

Je le donne à Vénus, puisqu'elle est toujours belle.

Il faut avouer cependant qu'une expression trop délicate court le risque de n'être pas sentie, et pour frapper la multitude il faut des traits plus prononcés.

Quelqu'un disait à Voltaire que dans la tragédie de *Rome sauvée,* lorsque César raconte au sénat la défaite de Catilina, il

y aurait eu dans sa modestie plus de *délicatesse* à ne pas ajouter ce vers :

Permettez que César ne parle point de lui.

« Vous auriez raison, dit Voltaire à l'homme de lettres qui lui faisait cette observation, si je n'avais écrit que pour des hommes tels que vous. »

La *délicatesse* est toujours bien reçue à la place de la finesse ; mais la finesse à la place de la *délicatesse* manque de naturel et refroidit le style : c'est le défaut dominant d'Ovide. Ce qui intéresse l'âme nous est plus cher que ce qui aiguise l'esprit : aussi permettons-nous volontiers que l'on sente au lieu de penser, mais nous ne permettons pas de même de penser au lieu de sentir.

DÉMONSTRATIF. Genre d'éloquence qui a pour objet la louange ou le blâme.

Parmi les sources de la louange et de l'invective, que les rhéteurs ont indiquées, il en est où la justice et la raison nous défendent de puiser. On peut, en louant un homme recommandable, rappeler la gloire et les vertus de ses aïeux ? mais il est ridicule d'en tirer pour lui un éloge. L'on peut et l'on doit démasquer l'artifice et la scélératesse des méchants, lorsqu'on est chargé par état de défendre contre eux la faiblesse et l'innocence ; mais ce sont eux-mêmes, non leur famille, que l'on est en droit d'attaquer ; et il est absurde et barbare de reprocher aux enfants les malheurs, les vices, ou les crimes des pères. Le reproche d'une naissance obscure ne prouve que la bassesse de celui qui le fait. L'éloge tiré des richesses, ou le blâme fondé sur la pauvreté, sont également faux et lâches. Les noms, le crédit, les dignités exigent le mérite, et ne le donnent pas. En un mot, pour louer ou blâmer justement quelqu'un, il faut le prendre en lui-même, et le dépouiller de tout ce qui n'est pas lui.

C'est ainsi que chez les sages Égyptiens les morts étaient jugés, et qu'un examen solennel de la vie discernait les bons des méchants. Chez les Grecs, disciples et héritiers de la sagesse des Égyptiens, la louange et le blâme, moins tardifs et bien plus utiles, n'attendaient pas la mort de l'homme vertueux, ou du méchant, pour éclater. Il y avait des éloges funèbres pour les guer-

riers qui avaient mérité la reconnaissance de la patrie en combattant et en mourant pour elle; et c'était moins un tribut pour les morts qu'une leçon pour les vivants. Mais pour le citoyen qui s'était signalé par quelque service éclatant, par des bienfaits envers l'État, par des vertus et des talents utiles et recommandables, il y avait, de son vivant même, des éloges et des couronnes; il y en avait pour des républiques qui s'étaient montrées secourables et généreuses; et dans des fêtes solennelles, les députés des peuples de la Grèce venaient offrir l'hommage de leur reconnaissance au peuple bienfaiteur qui les avait servis. On voit des exemples de l'un et de l'autre usage dans la harangue de Démosthène pour la couronne. C'est un monument remarquable dans les fastes de l'antiquité, que le décret des peuples de Bysance et de Périnthe à la gloire d'Athènes, qui les avait sauvés lorsque Philippe assiégeait leurs murailles. Par ce décret, il était accordé aux Athéniens la liberté de s'établir dans les États de Périnthe et de Bysance, et d'y jouir de toutes les prérogatives de citoyens; de plus, dans l'une et l'autre ville, une place distinguée dans les spectacles, le droit de séance dans le corps du sénat et dans les assemblées du peuple, à côté des pontifes, avec entière exemption d'impôts et d'autres charges de l'État : enfin il était ordonné que sur le port on érigerait trois statues de seize coudées chacune, qui représenteraient le peuple d'Athènes, couronné par le peuple de Bysance et par le peuple de Périnthe; qu'on lui enverrait des présents aux quatre jeux solennels de la Grèce, et qu'on y proclamerait *la couronne* que ces deux villes avaient décernée au peuple d'Athènes; *en sorte que la même cérémonie apprît à tous les Grecs, et la magnanimité des Athéniens et la reconnaissance des Périnthiens et des Bysantins :* ce sont les termes du décret.

Pour la même cause, le peuple de la Chersonnèse décernait au peuple et au sénat d'Athènes une couronne d'or de soixante talents, et faisait dresser deux autels, l'un à la déesse de la reconnaissance, et l'autre au peuple athénien.

Cette manière de louer les actions généreuses avait son éloquence. Il faut avouer cependant que ce ne fut que lorsque la vertu se ralentit parmi les Grecs, qu'on y attacha l'aiguillon de

la louange personnelle, cet aiguillon de gloire; et que des honneurs qui d'abord étaient réservés au mérite, bientôt moins rares, et enfin prodigués, perdirent beaucoup de leur prix. C'est ce qui donna lieu à ce bel endroit de la harangue d'Eschine contre Ctésiphon, ou plutôt contre Démosthène.

« A votre avis, Athéniens, lequel des deux vous paraît un plus grand personnage, ou de Thémistocle, par qui vous remportâtes sur les Perses la victoire navale de Salamine, ou de Démosthène, qui a fui dans la bataille de Chéronée? Lequel doit l'emporter, ou de Miltiade, vainqueur des barbares à Marathon, ou de ce misérable harangueur? Le préférez-vous aux fameux chefs qui ramenèrent de Phyle nos citoyens fugitifs? le placez-vous au-dessus d'Aristide, surnommé *le Juste*, surnom si différent de celui qui caractérise Démosthène? Moi, j'en atteste tous les habitants de l'Olympe, je ne crois nullement permis de mêler dans un même discours le souvenir de cette bête féroce avec la mémoire de ces héros. Or que Démosthène, dans sa belle harangue qu'il prépare, nous indique où et quand on décerna jamais à quelqu'un de ces héros une seule couronne? Est-ce donc qu'alors le peuple d'Athènes avait l'âme ingrate? Non, mais magnanime. Et ces grands hommes, à qui la patrie n'accorda point cette espèce d'honneur, n'en étaient que plus dignes d'elle : car ils ne croyaient point que leur gloire dût se perpétuer dans des décrets, mais bien s'éterniser dans la mémoire des citoyens qui leur devaient de la reconnaissance; mémoire où, depuis ce temps-là jusqu'à ce jour, ils jouissent d'une constante immortalité... Une troupe de citoyens avaient triomphé des Mèdes au bord du Strymon. Leurs chefs demandèrent une récompense, et le peuple leur en accorda une grande dans l'opinion de ce temps-là : il ordonna que dans la galerie des statues on leur en élevât trois, à condition pourtant de n'y point graver leurs noms, afin que l'inscription parût appartenir en propre, non aux généraux, mais au peuple. » De ces trois inscriptions, en voici une qui donne l'idée des deux autres :

« Athènes, par ce monument,
A d'illustres guerriers veut éternellement
Consacrer sa reconnaissance.

Enfants de ces héros, voulez vous mériter
Une semblable récompense ?
Vous n'avez qu'à les imiter. »

« De là transportez-vous, ajoute l'orateur, dans la galerie des peintures : car c'est dans ce lieu même, où vous vous assemblez fréquemment, que l'on a déposé les monuments de toutes les actions mémorables. Dans ce lieu un tableau vous retrace la bataille de Marathon. Mais quel est le général qui commandait dans cette fameuse journée ? Je m'assure qu'à cette question, tous unanimement et comme à l'envi vous répondez, *Miltiade*. Nulle inscription toutefois ne le nomme : pourquoi cela ? Est-ce qu'il ne demanda pas cette récompense ? Oui, certainement il la demanda, mais le peuple ne la lui accorda point, et, pour toute grâce, il voulut bien qu'au lieu d'une inscription qui nommât le vainqueur, il occupât dans le tableau la première place, et fût représenté dans l'attitude d'un chef qui exhorte le soldat à faire son devoir..... Dans ce temps-là, ajoute-t-il enfin, on décernait une couronne, non d'or, mais d'olivier. Car alors une couronne d'olivier était précieuse ; au lieu que maintenant on méprise même une couronne d'or. »

Démosthène, dans sa harangue *sur le gouvernement de la république*, reproche lui-même aux Athéniens de son temps de dire qu'un tel général a gagné telle bataille ; au lieu que du temps de Miltiade et de Thémistocle, on disait : *Le peuple d'Athènes a gagné la bataille de Marathon ; Le peuple d'Athènes a remporté la victoire de Salamine.*

A Rome, on observe de même que, dans les temps où les grandes vertus étaient le plus communes, les honneurs publiquement rendus aux citoyens étaient plus rares. On croit même assez communément que jusqu'au temps de Cicéron il n'y eut point d'éloges prononcés en l'honneur des vivants, et presque pas en l'honneur des morts. Cependant je vois dans Plutarque (Vie de Camille) que les dames romaines s'étant dépouillées de leurs joyaux d'or pour en faire l'urne vouée à Apollon, le sénat, voulant récompenser et honorer dignement leur magnanimité, ordonna qu'*après leur mort on ferait leur oraison funèbre, comme on faisait celle des grands personnages*. Quoi qu'il en

soit, les orateurs romains parlaient assez légèrement de ce genre d'écrire en usage parmi les Grecs : *Laudationes scriptitaverunt.* Les louanges qui se mêlaient dans leurs plaidoyers avaient la brièveté simple et nue d'un témoignage : *Nostræ laudationes, quibus in foro utimur, testimonii brevitatem habent nudam atque inornatam* : et à l'égard de celles qu'on donnait aux morts dans les devoirs funèbres, on ne croyait pas que ce fût le lieu de faire briller l'éloquence ; une piété triste dictait cette harangue, où l'éloquence, dit Cicéron, n'avait point à se déployer : *quæ ad orationis laudem minime accommodata est.* (De Orat. l. II.)

Mais Cicéron donna lui-même, soit dans ses plaidoyers, soit dans des harangues particulières, les modèles les plus parfaits de l'art de louer grandement. Il fit presque en même temps le panégyrique de Caton et la félicitation à César, *pro Marcello*, qui est le chef-d'œuvre des harangues. Dans deux traits de conduite si opposés en apparence, on a peine, au premier coup d'œil, à reconnaître le même homme. J'ose dire pourtant que l'oraison pour Marcellus n'est pas d'un homme indigne d'avoir loué Caton. L'on voit, par les lettres de Cicéron, que dans l'éloge de Caton il avait mis de la prudence; il mit du courage dans celui de César, mais le courage le plus adroit. Saisissons, en passant, l'esprit de cette harangue éloquente. En parlant de l'art oratoire, on peut se permettre d'effacer la seule tache qui reste à la mémoire de Cicéron, et de prouver ce qu'il dit de lui-même : *Servivi cum aliqua dignitate.* (Ad Atticum.)

Après la défaite de Scipion en Afrique, il n'y avait pour un citoyen d'importance que trois partis à prendre : ou de mourir comme Caton ; ou de s'exiler soi-même dans quelque coin du monde, comme avait fait Marcellus à Mytilène, et d'y vivre obscur, s'il plaisait au vainqueur ; ou de s'accommoder au temps, et de tâcher encore d'être utile à sa patrie, en se ménageant, avec décence et avec dignité, la bienveillance de César : c'est là ce que fit Cicéron. Il fallait pour cela tenir un milieu juste entre l'austérité d'un philosophe et la bassesse d'un courtisan ; être républicain, mais l'être avec prudence; croire, ou supposer à César la volonté de n'être lui-même que le premier des citoyens; et l'encourager par des louanges, puisque la force n'avait pu l'y

réduire, à mettre le comble à sa gloire, en accordant à sa patrie le bienfait de la liberté.

L'exemple récent des proscriptions de Marius et de Sylla ne justifiait que trop, dans les mœurs de Rome, la conduite opposée à celle de César envers ses ennemis, c'est-à-dire l'abus de la force et de la victoire. Souverain par le droit des armes, si légitime aux yeux des Romains, César fut magnanime à ses périls, et dans peu sa mort prouva bien le mérite de sa clémence.

Ce fut cette clémence que Cicéron loua dans l'oraison pour Marcellus.

« Il faut, écrivait-il à ses amis, nous contenter de ce qu'on voudra bien nous accorder comme une grâce. Celui qui n'a pu se soumettre à cette nécessité a dû choisir la mort... Puisqu'avec tout mon courage et toute ma philosophie, j'ai cru que le meilleur parti était de vivre, il faut bien que j'aime celui de qui je tiens cette vie que j'ai préférée à la mort. »

En louant donc César de s'être vaincu lui-même, et en élevant cette victoire au-dessus de celles qu'il avait remportées sur les nations, il ne le flatte point; il ne dit que des faits dont l'univers était rempli. Mais en l'exhortant à ne pas négliger le soin de sa vie, et en lui reprochant le mépris qu'il en fait, il lui montre l'usage qu'il en doit faire. C'est là le but de sa harangue; c'est là que la louange la plus éloquente assaisonne et déguise la plus courageuse leçon.

« De tes ennemis, lui dit-il, les plus opiniâtres ont quitté la vie, les autres te la doivent, et sont devenus tes amis. Cependant les ténèbres du cœur humain sont si profondes, les replis en sont si cachés, que nous devons te donner des soupçons pour exciter ta vigilance. » (Ce passage est bien remarquable.) *Sed tamen quum in animis hominum tantæ latebræ sint et tanti recessus, augeamus sane suspicionem tuam; simul enim augebimus diligentiam.* « C'est à toi, ajoute-t-il, et à toi seul de relever tout ce qu'a renversé la guerre, de rétablir les tribunaux, de rappeler la bonne foi, de réprimer les passions, de rendre nombreuse et florissante une génération nouvelle, de réunir et de lier ensemble, par de sévères lois, tout ce que nous voyons dissous et dispersé... C'est à toi de guérir toutes les plaies de la guerre;

et nul autre que toi n'est capable de les fermer. J'entends à regret, ajoute-t-il, ces paroles si mémorables qui ne t'échappent que trop souvent : *J'ai assez vécu pour la nature et pour la gloire.* Assez pour la nature, cela peut être; assez pour la gloire, je le veux encore; mais certainement trop peu pour la patrie, et c'est là le plus important. Tu es encore si loin, à son égard, d'avoir consommé tes travaux, que tu n'as pas même jeté les fondements du bonheur public que tu médites. C'est à la fin de ce grand ouvrage que tu placeras le terme de ta vie, si tu consultes, je ne dis pas seulement ton amour pour la république, mais ton équité naturelle. Et que serait-ce si pour la gloire même, dont tu es si avide tout sage que tu es, tu n'avais pas assez vécu ? Quoi! diras-tu, n'ai-je donc pas acquis assez de gloire? Assurément c'en serait assez pour un autre et pour plusieurs autres ensemble, mais pour toi seul, ce n'est pas assez : et si le fruit de tes travaux immortels se réduisait à laisser la république dans l'état ou nous la voyons, considère, César, que tu mériterais plus d'admiration que de gloire; car la gloire est une renommée acquise par les services éclatants qu'on a rendus aux siens, à sa patrie, ou à l'humanité entière. Ce qui te reste à faire est donc de travailler à donner à la république une constitution durable, et à jouir toi-même de la tranquillité et du repos que tu lui auras assurés. Alors, après avoir payé à la patrie ce que tu lui dois, et après avoir rempli le vœu de la nature, rassasié de la vie, tu diras, si tu veux, que tu as assez vécu. » C'est le développement de ce devoir, imposé à César, d'employer le reste de sa vie à rétablir la république; c'est là, dis-je, ce qui forme la partie essentielle de la harangue de Cicéron ; et jamais la magnificence et l'adresse de l'éloquence n'ont été à un plus haut point.

Dès que Cicéron reconnut que César voulait dominer, il prit le parti de la retraite et du silence. *Semiliberi saltem simus,* écrivait-il à Atticus, *quod assequemur et tacendo et latendo;* et il finit par présager et par souhaiter même la perte de César : *Corruat iste necesse est... id spero vivis nobis fore.* Cicéron était sénateur; et le sénat était un roi que César avait détrôné.

La louange était, comme on vient de le voir, la fonction la

plus rare de l'orateur dans les anciennes républiques; et, au contraire, l'accusation, le reproche, le blâme était l'un de ses emplois les plus fréquents.

A Athènes, les magistrats rendaient leurs comptes en public, et le héraut du tribunal des comptes demandait à haute voix : *Quelqu'un veut-il proposer quelque chef d'accusation?* Les généraux d'armée, tous les hommes publics, étaient soumis à l'inspection et à l'accusation publique. Tout citoyen doué du don de l'éloquence était un homme redoutable pour qui faisait mal son devoir. Il en était de même à Rome. L'ambitieux qui briguait les charges, l'administrateur infidèle qui s'enrichissait aux dépens du public, le proconsul ou le préteur qui exerçait dans sa province des violences, des concussions et des rapines, était traduit en jugement par tel des citoyens qui voulait l'accuser. Il ne faut donc pas s'étonner si l'éloquence y était si fort en recommandation. C'était l'arme offensive et défensive de l'honneur, de la fortune, de la vie des citoyens. Toutes les causes criminelles se plaidaient. Cicéron avait passé sa vie à attaquer ou à défendre; mais les trois hommes qu'il poursuivit avec le plus d'ardeur furent Verrès, Catilina, et Marc-Antoine.

L'abus de la louange était l'adulation. L'abus de l'accusation juridique était la calomnie ou la diffamation gratuite : j'appelle *gratuite* celle qui ne portait pas sur une infraction des lois. Les orateurs faisaient cette distinction, et ne l'observaient pas. Les harangues d'Eschine et de Démosthène, l'un contre l'autre, sont remplies des injures les plus atroces. Les *Philippiques* de Cicéron ne sont pas exemptes de ce défaut. On voit pourtant que chez les Grecs, plus délicats en toute autre chose et plus polis que les Romains, l'invective était plus grossière, par la raison sans doute que les Romains, plus sérieux et plus sévères dans leurs mœurs, voulaient aussi plus de décence. Ils sont blessés, dit Cicéron, *si turpiter, si sordide, si quoquo animi vitio dictum esse aliquid videatur.* Le peuple d'Athènes, plus enclin à écouter la médisance, et plus malin par vanité, n'exigeait pas tant de respect. Son premier mouvement était d'applaudir à la calomnie; son mouvement de réflexion était de détester et de punir le calomniateur.

Lorsqu'il n'y eut plus de liberté pour Rome, et qu'il y restait encore quelque éloquence, la louange y fut prostituée, et l'accusation interdite ou changée en délation.

Dans l'un des meilleurs ouvrages de littérature dont notre siècle ait droit de s'honorer (je parle de l'*Essai*, de M. Thomas, *sur les éloges*), on peut voir quel abus monstrueux on fit de la louange et de l'apologie. *L'éloge funèbre de Tibère fut prononcé par Caligula; Claude fut loué par Néron ;* et ce tigre eut le courage de vouloir justifier en plein sénat le meurtre de sa mère. Dans des temps plus heureux, *l'éloge funèbre d'Antonin fut prononcé dans la tribune par Marc-Aurèle : c'était la vertu qui louait la vertu; c'était le maître du monde, qui faisait à l'univers le serment d'être humain et juste, en célébrant la justice et l'humanité sur la tombe d'un grand homme.* (Essai sur les éloges.)

Cicéron en louant Pompée et César avait donné, quoique bon citoyen, un exemple très-dangereux, qui fut suivi par des esclaves. La flatterie, sous les empereurs, fut proportionnée à la bassesse d'un peuple avili et à l'orgueil de ses tyrans : les plus féroces furent les plus loués. Le panégyrique de Trajan fut une sorte d'expiation des turpitudes de l'éloquence. La philosophie y recommanda la vertu à la vertu même, et pour l'encourager à se ressembler toujours, lui présenta le miroir : il est à croire que Trajan n'y jeta qu'un coup d'œil modeste. Il se fût pourtant plus honoré si, en imposant silence au consul, il lui eût dit, comme un autre empereur, *Niger,* dit depuis à un panégyriste qui venait le louer en face : *Orateur, faites-nous l'éloge de quelque grand homme qui ne soit plus : pour moi, vivant, je veux être aimé, et loué quand je serai mort.* (Essai sur les éloges.)

La servitude, et, après elle, l'ignorance et la barbarie, avaient étouffé l'éloquence : la religion la ranima, et le genre dont nous parlons, celui de la louange et du blâme, ayant reparu dans la chaire, y reprit enfin la décence, la dignité, l'éclat qu'il avait eus dans la tribune, et plus de majesté encore. *Voyez* ORAISON FUNÈBRE.

Mais l'éloquence politique, celle qui, dans les tribunaux d'Athènes et de Rome, avait exercé la censure de l'administration

publique, cette fille du patriotisme et de la liberté, cette éloquence gardienne et protectrice du bien public, ne reparut presque jamais.

DÉNOUMENT. C'est le point où aboutit et se résout une intrigue épique ou dramatique.

Le *dénoûment* de l'épopée est un événement qui tranche le fil de l'action, par la cessation des périls et des obstacles, ou par la consommation du malheur. La cessation de la colère d'Achille fait le *dénoûment* de l'*Iliade;* la mort de Pompée, celui de la *Pharsale;* la mort de Turnus, celui de l'*Énéide*. *Voyez* ÉPOPÉE.

Le *dénoûment* de la tragédie est souvent le même que celui du poëme épique, mais communément amené avec plus d'art. Tantôt l'événement qui doit terminer l'action semble la nouer lui-même : voyez *Alzire*. Tantôt il vient tout à coup renverser la situation des personnages et rompre à la fois tous les nœuds de l'action : voyez *Mithridate*. Cet événement s'annonce quelquefois comme le terme du malheur, et il en devient le comble : voyez *Inès*. Quelquefois il semble en être le comble, et il en devient le terme : voyez *Iphigénie*. Le *dénoûment* le plus parfait est celui où l'action, longtemps balancée dans cette alternative, tient l'âme des spectateurs incertaine et flottante jusqu'à son achèvement : tel est celui de *Rodogune*. Il est des tragédies dont l'intrigue se résout comme d'elle-même, par une suite de sentiments qui amènent la dernière révolution sans le secours d'aucun incident : tel est *Cinna*.

L'art du *dénoûment* consiste à le préparer sans l'annoncer. Le préparer, c'est disposer l'action de manière que ce qui le précède le produise. *Il y a,* dit Aristote, *une grande différence entre des incidents qui naissent les uns des autres, et des incidents qui viennent simplement les uns après les autres.* Ce passage lumineux renferme tout l'art d'amener le *dénoûment*. Mais c'est peu qu'il soit amené, il faut encore qu'il soit imprévu, au moins lorsqu'il doit être heureux. L'intérêt ne se soutient que par l'incertitude : c'est par elle que l'âme est suspendue entre la crainte et l'espérance ; et c'est de leur mélange que se nourrit l'intérêt. Or

plus d'espérance ni de crainte, dès qu'un *dénoûment* heureux est prévu. Ainsi, même dans les sujets connus, le *dénoûment* doit être caché s'il est heureux ; c'est-à-dire que, quelque prévenu qu'on soit de la manière dont se terminera la pièce, il faut que la marche de l'action en écarte la réminiscence, au point que l'impression de ce qu'on voit ne permette pas de réfléchir à ce qu'on sait : telle est la force de l'illusion. C'est par là que les spectateurs sensibles pleurent vingt fois à la même tragédie : plaisir que ne goûtent jamais les vains raisonneurs et les froids critiques.

Le *dénoûment*, pour être imprévu, doit donc être le passage d'un état incertain à un état déterminé. La fortune des personnages intéressés dans l'intrigue est, durant le cours de l'action, comme un vaisseau battu par la tempête : ou le vaisseau fait naufrage, ou il arrive au port : voilà le *dénoûment*.

Le choix qu'Aristote semble laisser au poëte d'amener la péripétie ou nécessairement ou vraisemblablement ne doit pas être pris pour règle. Un *dénoûment* qui n'est que vraisemblable n'en exclut aucun de possible, et entretient l'incertitude en les laissant tous imaginer. Un *dénoûment* nécessaire ne peut laisser prévoir que lui ; et l'on ne doit pas espérer qu'un succès infaillible ou qu'un revers inévitable échappe aux yeux des spectateurs. Plus ils se livrent à l'action, et plus leur attention se dirige vers le terme où elle aboutit : or le terme prévu, l'action est finie. D'où vient que le *dénoûment* de *Rodogune* est si beau ? C'est qu'il était aussi vraisemblable qu'Antiochus fut empoisonné, qu'il l'est que Cléopâtre s'empoisonne. D'où vient que celui de *Britannicus* a nui au succès de cette belle tragédie ? C'est qu'en prévoyant le malheur de Britannicus et le crime de Néron, on ne voit aucune ressource à l'un ni aucun obstacle à l'autre ; ce qui ne serait pas (qu'on nous permette cette réflexion) si la belle scène de Burrhus venait après celle de Narcisse.

Le *dénoûment* doit-il être affligeant, ou peut-il être consolant ? Nouvelles difficultés, nouvelles contradictions. Aristote semble donner une préférence exclusive au *dénoûment* funeste ; et pour cela il exclut de la tragédie les caractères absolument vertueux et absolument coupables. Il n'admet que des personnages coupables ou vertueux à demi, et qui soient punis, à la fin, de quelque

crime involontaire : d'où il conclut que le *dénoûment* doit être malheureux. Socrate et Platon voulaient, au contraire, que la tragédie se conformât aux lois, c'est-à-dire qu'on vît sur le théâtre l'innocence en opposition avec le crime ; que l'une fût vengée, et que l'autre fût puni. *Ut bono bone, malo male sit.*

Aristote divise les *fables* en *simples, qui finissent sans reconnaissance et sans péripétie*, ou changement de fortune; et en *implexes, qui ont la péripétie, ou la reconnaissance, ou toutes les deux à la fois.*

Dans la fable simple, le personnage intéressant continue d'être malheureux jusqu'à la fin, et le *dénoûment* met le comble à son infortune. Il ne laisse pas d'y avoir dans ces fables des moments où la fortune semble changer de face; et ces demi-révolutions produisent des alternatives d'espérance et de crainte très-pathétiques. C'est l'avantage des passions de rendre par leur flux et reflux l'action indécise et flottante; mais dans les sujets où la fatalité domine, ce balancement est plus difficile; aussi est-il rare chez les anciens.

Dans la fable implexe, le sort des personnages change au *dénoûment* par une révolution qu'on appelle *péripétie;* et cette révolution se fait de trois manières : 1° de la prospérité au malheur; 2° du malheur à la prospérité, et dans ces deux cas elle est simple; 3° de l'un à l'autre de ces deux états, en même temps et en sens contraire : alors la révolution est double; et celle-ci peut encore s'opérer de deux façons, ou par le malheur des méchants et le succès des bons, ou par le malheur des bons et le succès des méchants.

Si les personnages opposés dans l'action étaient tous deux bons ou tous deux méchants : dans le premier cas, nulle moralité, et un partage d'intérêt qui ne laisserait rien désirer ni rien craindre; dans le second, nul intérêt et presque nulle moralité, puisque de la révolution qui rendrait l'un heureux et l'autre malheureux, il n'y aurait rien à conclure. Ainsi cette combinaison doit être exclue du théâtre.

Un *dénoûment* où après avoir tremblé pour les bons on les verrait succomber aux méchants, serait pathétique, mais révoltant. Il y en a de grands exemples au théâtre; mais les larmes

qu'ils font répandre sont amères, et la douleur dont ils déchirent l'âme n'est pas de celles qu'on se plaît à sentir.

Le *dénoûment* qui, sans être funeste à l'innocence, serait heureux pour le crime, quoique moins odieux que le précédent, est encore plus mauvais, parce qu'il n'est point pathétique.

Un *dénoûment* terrible à la fois et touchant est celui où, par l'ascendant de la fatalité et sans l'entremise du crime, l'innocence, la bonté succombe, soit qu'elle vienne d'être heureuse, soit que de calamité en calamité elle arrive à l'événement qui en est le comble. Mais cette espèce de fable n'a aucune moralité.

Un *dénoûment* moins tragique, mais consolant après une action terrible, c'est lorsque l'innocence, longtemps menacée et persécutée, soit par le sort, soit par les hommes, sort triomphante du danger ou du malheur où elle a gémi; et la joie que cette révolution cause est encore plus vive si en même temps que l'innocence triomphe on voit le crime succomber.

De toutes ces espèces de *dénoûment*, on voit cependant qu'il n'en est aucun qui ne manque ou de pathétique ou de moralité; et ce n'est qu'en pallier le vice que d'attribuer les uns à la tragédie pathétique, les autres à la tragédie morale : car il n'y a point deux sortes de tragédie, et la même, pour être parfaite, doit être morale et pathétique. Or c'est ce qu'on obtenait difficilement du système ancien, et ce qui résulte tout naturellement du système moderne. L'homme malheureux par des causes qui lui sont étrangères n'est d'aucun exemple, l'homme malheureux par son crime n'est point intéressant; et quant aux fautes involontaires qu'Aristote a imaginées pour tenir le milieu entre le crime et l'innocence, elles déguisent faiblement l'iniquité des malheurs tragiques. Mais l'homme entraîné dans le malheur par une passion qui l'égare et qui se concilie avec un fond de bonté naturelle, est un exemple à la fois terrible, touchant, et moral; il inspire la crainte sans donner de l'horreur; il excite la compassion sans révolter contre la destinée : pour faire frémir et pleurer, il n'a pas besoin d'être en butte au crime; son ennemi, son tyran, son bourreau est dans le fond de son cœur; et lorsque la passion le tourmente, l'égare, et l'entraîne enfin dans un abîme de calamités, plus le tableau est terrible et touchant,

plus l'exemple en est salutaire. Tel est l'avantage du système moderne sur l'ancien, à l'égard du *dénoûment* funeste. D'un autre côté, une passion compatible avec la bonté naturelle, et dont l'égarement fait l'excuse, n'est pas odieuse dans ses excès, comme la méchanceté, qui de sang-froid médite et consomme le crime. L'homme peut donc sortir de l'abyme où l'entraîne sa passion, par un *dénoûment* heureux, sans que l'impunité, sans que le bonheur même soit odieux et révoltant; au contraire, après l'avoir vu longtemps souffrir et avoir souffert avec lui, le spectateur respire, soulagé par sa délivrance; et ce mouvement de joie est délicieux, après de longues alternatives de crainte, d'espérance et de compassion. Ainsi dans le système des passions humaines, ces deux sortes de *dénoûments*, malheureux et heureux, ont chacun leur avantage : l'un d'être plus pathétique; et l'autre, plus consolant. Ajoutons que celui-ci même a sa moralité, car la révolution du malheur au bonheur n'arrive qu'au moment où le danger est extrême, et qu'on a eu tout le temps d'en frémir; et par l'évidence de ce danger, la passion qui en est la cause a fait son impression de crainte.

Lorsqu'on reprochait à Euripide d'avoir mis sur le théâtre un méchant, un impie comme Ixion, il répondait : *Aussi ne l'ai-je jamais laissé sortir que je ne l'aie attaché et cloué, bras et jambes, à une roue.* C'est, en effet, ainsi qu'il faut traiter sur la scène les caractères odieux; mais ceux qui sont plus dignes de pitié que de haine peuvent obtenir grâce aux yeux des spectateurs; et lors même qu'une passion funeste les a rendus coupables, la tragédie peut être à leur égard moins rigoureuse que la loi.

Enfin, par la nature même des sujets anciens, l'incident qui produisit la révolution décisive venait presque toujours du dehors; au lieu que dans la constitution de la tragédie moderne, toute l'action naissant du fond des caractères et du combat des passions, c'est communément leur dernier effort et l'événement qui en résulte qui produit le *dénoûment*, soit qu'il arrive selon l'attente ou contre l'attente des spectateurs; et je n'ai pas besoin de dire que celui-ci est préférable. *Voyez* RÉVOLUTION.

Un défaut capital, dont les anciens ont donné l'exemple, et que les modernes ont trop imité, c'est la langueur du *dénoû-*

ment. Ce défaut vient d'une mauvaise distribution de la fable en cinq actes, dont le premier est destiné à l'exposition, les trois suivants au nœud de l'intrigue, et le dernier au *dénoûment.* Suivant cette division, le fort du péril est au quatrième acte; et l'on est obligé, pour remplir le cinquième, de *dénouer* l'intrigue lentement et par degré; ce qui ne peut manquer de rendre la fin traînante et froide; car l'intérêt diminue dès qu'il cesse de croître. Mais la promptitude du *dénoûment* ne doit pas nuire à sa vraisemblance, ni sa vraisemblance à son incertitude; conditions aussi faciles à remplir séparément que difficiles à concilier.

C'est au moyen de la péripétie, ou révolution, que le *dénoûment* est amené.

Or, de toutes les péripéties, la reconnaissance est la plus favorable au *dénoûment,* en ce qu'elle y répand tout à coup la lumière, et renverse en un instant la situation des personnages et l'attente des spectateurs : aussi a-t-elle été pour les anciens une source féconde de situations intéressantes et de tableaux pathétiques. *Voyez* RECONNAISSANCE.

Aux moyens naturels d'amener le *dénoûment* se joint la *machine* ou le merveilleux; ressource dont il ne faut pas abuser, mais qu'on ne doit pas s'interdire. Le merveilleux peut avoir sa vraisemblance dans les mœurs de la pièce et dans la disposition des esprits. Il est deux espèces de vraisemblance; l'une de réflexion et de raisonnement, l'autre de sentiment et d'illusion. Un événement naturel est susceptible de l'une et de l'autre; il n'en est pas toujours ainsi d'un événement merveilleux. Mais l'imagination exaltée ne raisonne point; seulement il faut prendre soin qu'elle soit vivement préoccupée du merveilleux employé dans la fable; et pour cela même, une action où doit entrer le merveilleux demande plus d'élévation dans le style et dans les mœurs, qu'une action toute naturelle. Il faut que le spectateur, enlevé par la grandeur du sujet, attende et souhaite l'entremise des dieux dans des périls ou des malheurs qui méritent leur assistance. Tel est le sujet de *Sémiramis,* où le murmure de la justice et de la vengeance céleste se fait entendre dès la première scène.

Nec deus intersit, nisi dignus vindice nodus.

C'est ainsi que Corneille a préparé la conversion de Pauline ; et il n'est personne qui ne dise avec Polyeucte :

Elle a trop de vertus pour n'être pas chrétienne.

On ne s'intéresse pas de même à la conversion de Félix. Corneille, de son aveu, ne savait que faire de ce personnage : il en a fait un chrétien. Ainsi tout sujet tragique n'est pas susceptible de merveilleux, il n'y a que ceux dont la religion est la base, et dont l'intérêt tient, pour ainsi dire, au ciel et à la terre, qui comportent ce moyen : tel est celui de *Polyeucte*, que je viens de citer ; tel est celui d'*Athalie*, où les prophéties de Joad sont dans la vraisemblance, quoique peut-être un peu hors d'œuvre ; tel est celui d'*Œdipe*, dont le premier mobile est un oracle.

Dans ceux-là, l'entremise des dieux n'est point étrangère à l'action ; et je ne pense pas qu'on doive s'attacher à ce principe d'Aristote : *Si l'on se sert d'une machine, il faut que ce soit toujours hors de l'action de la tragédie.* Mais il ajoute, *ou pour expliquer les choses qui sont arrivées auparavant, et qu'il n'est pas possible que l'homme sache; ou pour avertir de celles qui arriveront dans la suite, et dont il est nécessaire qu'on soit instruit.* Et en ceci peut-être a-t-il raison, quoique l'auteur de *Sémiramis* soit d'un avis opposé au sien. *Je voudrais surtout*, dit celui-ci, *que l'intervention de ces êtres surnaturels ne parût pas absolument nécessaire ;* et c'est ainsi que l'ombre de Ninus vient arrêter le mariage incestueux de Sémiramis avec Ninias, tandis que la lettre déposée dans les mains du grand-prêtre aurait suffi pour empêcher l'inceste. Malheureusement la lettre de Ninus est nécessaire pour la reconnaissance ; et elle y produit un si grand effet, qu'il n'est point de raison qui n'ait dû céder au besoin qu'en avait le poëte. Il ne m'appartient pas de prononcer entre ces deux avis ; cependant il me semble que plus le prodige a paru nécessaire pour révéler un crime ou pour en empêcher un autre, plus il est vraisemblable que le ciel l'ait permis. Si, par un moyen naturel, la même révolution avait pu s'opérer, à quoi bon le prodige? Ce ne se-

rait qu'un jeu de théâtre, d'autant plus évident qu'il serait superflu.

La tragédie n'étant qu'un apologue devrait finir par un trait frappant et lumineux qui en serait la moralité; et je ne crains point d'en donner pour exemple cette conclusion d'une tragédie moderne, où Hécube expirante dit ces beaux vers :

Je me meurs. Rois, tremblez. Ma peine est légitime.
J'ai chéri la vertu, mais j'ai souffert le crime.

Il est bien étrange qu'au théâtre on ait supprimé cette moralité de la *Sémiramis* ;

Par ce terrible exemple, apprenez tous, du moins,
Que les crimes cachés ont les dieux pour témoins.
Plus le coupable est grand, plus grand est le supplice.
Rois, tremblez sur le trône, et craignez leur justice.

Le *dénoûment* de la comédie n'est, pour l'ordinaire, qu'un éclaircissement qui dévoile une ruse, qui fait cesser une méprise, qui détrompe les dupes, qui démasque les fripons, et qui achève de mettre le ridicule en évidence. Comme l'amour est introduit dans presque toutes les intrigues comiques, et que la comédie doit finir gaiement, on est convenu de la terminer par le mariage; mais dans les comédies de caractère, le mariage est plutôt l'achèvement que le *dénoûment* de l'action; quelquefois même elle s'en passe. Voyez *le Misanthrope*.

Le *dénoûment* de la comédie a cela de commun avec celui de la tragédie, qu'il doit être préparé de même, naître du fond du sujet et de l'enchaînement des situations. Il a cela de particulier, qu'il n'a pas toujours besoin d'être imprévu : souvent même il n'est comique qu'autant qu'il est annoncé. Dans la tragédie, c'est le spectateur qu'il faut séduire; dans la comédie, c'est le personnage qu'il faut tromper; et l'un ne rit des méprises de l'autre, qu'autant qu'il n'en est pas de moitié. Ainsi, lorsque Molière fait tendre à Georges Dandin le piége qui amène le *dénoûment*, il nous met de la confidence. Dans le comique attendrissant, le *dénoûment* doit être imprévu comme celui de la tragédie et pour la même raison. On y emploie aussi la reconnais-

sance ; bien entendu pourtant que le changement qu'elle cause est toujours heureux dans ce genre de comédie, au lieu que dans la tragédie il est souvent malheureux.

La reconnaissance a cet avantage, soit dans le comique de caractère, soit dans le comique de situation, qu'avant que d'arriver elle laisse un champ libre aux méprises, sources de la bonne plaisanterie, comme l'incertitude est la source de l'intérêt.

Le grand mérite du *dénoûment* comique est d'achever le tableau du ridicule par un coup de force, que la surprise rend plus vif et plus piquant, ou par une situation qui achève de rendre méprisable et risible le vice que l'on a joué : le *dénoûment* de *l'École des maris* en est le plus parfait modèle ; celui de *Georges Dandin* et celui des *Précieuses ridicules* sont encore du meilleur comique ; et quant à l'effet moral, celui du *Malade imaginaire* est supérieur à tous. Nul poëte comique, dans aucun temps, n'a été comparable à Molière, même dans cette partie que l'on regarde comme son côté faible. Il est vrai cependant que dans la composition si profondément réfléchie de ses intrigues, il paraît quelquefois s'être peu occupé du *dénoûment;* mais Aristophane, Térence, et Plaute, s'en occupaient encore moins ; et l'importance qu'on y attache est une idée de nos pédants modernes.

Le jésuite Rapin, qui faisait peu de cas de Molière, disait : *Il est aisé de lier une intrigue, c'est l'ouvrage de l'imagination; mais le* dénoûment *est l'ouvrage tout pur du jugement.* Ah! père Rapin, donnez-nous-en donc des intrigues comiques bien liées, c'est ce qui nous manque ; et les dénouera qui pourra.

Lorsque le *dénoûment* comique est adroit et bien amené, c'est une beauté de plus sans doute, et une beauté d'autant plus précieuse, qu'elle couronne toutes les autres. Mais Molière a pensé comme les anciens : qu'après avoir instruit et amusé pendant deux heures ; qu'après avoir bien châtié ou le vice ou le ridicule, en exposant l'un et l'autre au mépris et à la risée des spectateurs, la façon plus ou moins adroite et naturelle de terminer l'action comique n'en devait pas décider le succès ; et qu'un père, un oncle, tombé des nues à la fin de la comédie de *l'Avare* ou de *l'École des femmes*, suffirait pour la dénouer. Il

faut, s'il est possible, faire mieux que Molière dans cette partie, ou plutôt faire comme lui lorsqu'il a fait mieux que personne, mais ne pas attacher au tour d'adresse d'un *dénoûment* comique un mérite comparable à celui de l'intrigue ou du *Tartufe* ou de *l'Avare*. *Voyez* INTRIGUE, RÉVOLUTION.

DESCRIPTIF. Ce qu'on appelle aujourd'hui en poésie le genre *descriptif* n'était pas connu des anciens. C'est une invention moderne, que n'approuvent guère, à ce qu'il me semble, ni la raison ni le goût.

Dans l'épopée, en racontant, il est naturel que le poëte *décrive*. Le lieu, le temps, les circonstances qui accompagnent l'action, et les accidents qui s'y mêlent, sont autant de sujets de *descriptions;* et comme le poëte est peintre, son récit n'est lui-même qu'une *description* variée. L'action de l'épopée n'est qu'un vaste tableau.

Dans le poëme didactique, les préceptes ou les conseils roulent sur des objets qu'il faut exposer, définir, analyser; or, en poésie, exposer, définir, analyser, c'est *décrire* ou peindre; la raison même du poëte est presque toujours colorée par son imagination; sa plume est un pinceau. *Voyez* DESCRIPTION.

La poésie dramatique elle-même donne lieu aux *descriptions*, toutes les fois que l'acteur qui parle est vivement ému de l'objet qui l'occupe, et qu'il veut le rendre sensible et comme présent à l'esprit de l'interlocuteur.

Enfin dans tous les genres analogues à ces trois genres primitifs, dans l'élégie, l'ode, l'idylle, l'épître même, la *description* peut trouver place. Mais qu'un poëme sans objet, sans dessein, soit une suite de *descriptions* que rien n'amène; que le poëte, en regardant autour de lui, *décrive* tout ce qui se présente, pour le seul plaisir de *décrire;* s'il ne se lasse pas lui-même, il peut être assuré de lasser bientôt ses lecteurs.

L'imitation poétique est l'art de faire avec plus d'agrément ce qui se fait dans la nature. Or il arrive à tous les hommes de *décrire* en parlant, pour rendre plus sensibles les objets qui les

intéressent ; et la *description* est liée avec un récit qui l'amène, avec une intention d'instruire ou de persuader, avec un intérêt qui lui sert de motif. Mais ce qui n'arrive à personne, dans aucune situation, c'est de *décrire* pour *décrire*, et de *décrire* encore après avoir *décrit*, en passant d'un objet à l'autre, sans autre cause que la mobilité du regard et de la pensée ; et comme en nous disant : « Vous venez de voir la tempête ; vous allez voir le calme et la sérénité. »

Qu'on demande aux poëtes didactiques quel est leur dessein : l'un répondra : C'est de détruire la superstition, et de tout expliquer dans la nature par le mouvement des atômes ; l'autre : C'est d'inspirer de l'estime et du goût pour les travaux rustiques, et de les ennoblir en les développant ; l'autre : C'est de faire aimer la campagne à cette foule oisive et ennuyée des riches habitants des villes ; l'autre : C'est de graver plus nettement dans les esprits les leçons de l'art que j'enseigne, etc. Mais qu'on demande au poëte *descriptif*, à l'auteur, par exemple, *des Plaisirs de l'imagination*, quel est le but qu'il se propose, il répondra : C'est de rêver, et de vous *décrire* mes songes. Or un volume de rêves ne saurait être intéressant. Que si vous voulez parcourir le vaste champ de l'imagination, parlez-nous de ses influences : vous aurez des vérités morales et politiques à faire entendre ; vos tableaux en seront le développement. Vous aurez *décrit* pour instruire ; et, comme Pope, vous n'aurez fait qu'animer la raison et que colorer la pensée.

Toute composition raisonnable doit former un ensemble, un tout, dont les parties soient liées, dont le milieu réponde au commencement, et la fin au milieu : c'est le précepte d'Aristote et d'Horace. Or dans le poëme *descriptif*, nul ensemble, nul ordre, nulle correspondance : il y a des beautés, je le crois, mais des beautés qui se détruisent par leur succession monotone, ou leur discordant assemblage. Chacune de ces *descriptions* plairait si elle était seule ; elle ressemblerait du moins à un tableau de paysage. Mais cent *descriptions* de suite ne ressemblent qu'à un rouleau où les études de Vernet seraient collées l'une à l'autre. Et en effet, un poëme *descriptif* ne peut être considéré que comme le recueil des études d'un poëte qui exerce ses crayons,

et qui se prépare à jeter dans un ouvrage régulier et complet les richesses et les beautés d'un style pittoresque et harmonieux.

DESCRIPTION. Boileau a dit : *Virgile peint, et le Tasse décrit.* Certes, décrire comme le Tasse, c'est mériter le nom de peintre.

En poésie et en éloquence la *description* ne se borne pas à caractériser son objet; elle en présente le tableau dans ses détails les plus intéressants et avec les couleurs les plus vives. Si la *description* ne met pas son objet comme sous les yeux, elle n'est ni oratoire ni poétique : les bons historiens eux-mêmes, comme Tite-Live et Tacite, en ont fait des tableaux vivants; et soit qu'on parle du combat des Horaces ou du convoi de Germanicus, on dira qu'il est peint, comme on dira qu'il est décrit.

Mais les *descriptions* du poëte seront encore plus animées; et comme il est plus libre dans sa composition, c'est surtout à lui de choisir l'objet, le point de vue, le moment favorable, les traits les plus intéressants, et les contrastes qui peuvent rendre son objet plus sensible encore.

Le choix de l'objet doit se régler sur l'intention du poëte. Le tableau doit-il être gracieux ou sombre, pathétique ou riant? Cela dépend de la place qu'il lui destine, et de l'effet qu'il en attend.

Omnia consiliis prævisa animoque volenti. (VIDA.)

Le point de vue est relatif de l'objet au spectateur : l'aspect de l'un, la situation de l'autre, concourent à rendre la *description* plus ou moins intéressante; mais ce qu'il est important de remarquer, c'est que toutes les fois qu'elle a des auditeurs en scène le lecteur se met à leur place, et c'est de là qu'il voit le tableau. Lorsque Cinna répète à Émilie ce qu'il a dit aux conjurés pour les animer à la perte d'Auguste, nous nous mettons, pour l'écouter, à la place d'Émilie; au lieu que, s'il vient à *décrire* les horreurs des proscriptions :

Je les peins dans le meurtre à l'envi triomphants;
Rome entière noyée au sang de ses enfants;

Les uns assassinés dans les places publiques,
Les autres dans le sein de leurs dieux domestiques,
Le méchant par le prix au crime encouragé;
Le mari par sa femme en son lit égorgé;
Le fils tout dégouttant du meurtre de son père,
Et sa tête à la main demandant son salaire;

ce n'est plus à la place d'Émilie que nous sommes, c'est à la place des conjurés.

Tous les grands poëtes ont senti l'avantage de donner à leurs *descriptions* des témoins qu'elles intéressent, bien sûrs que l'émotion qui règne sur la scène se répand dans l'amphithéâtre, et que mille âmes n'en font qu'une quand l'intérêt les réunit.

Mais, abstraction faite de cette émotion réfléchie, le point de vue direct de l'objet à nous est plus ou moins favorable à la poésie, comme à la peinture, selon qu'il répond plus ou moins à l'effet qu'elle veut produire. Un poëte fait-il l'éloge d'un guerrier? il le voit, comme Hermione voit Pyrrhus,

Intrépide et partout suivi de la victoire.

Il oublie que son héros est un homme, et que ce sont des hommes qu'il fait égorger. Sa valeur, son activité, son audace, le don de prévoir, de disposer, de maîtriser seul les événements, l'influence d'une grande âme sur des milliers d'âmes vulgaires qu'elle remplit de son ardeur : voilà ce qui le frappe. Mais veut-il lui reprocher ses triomphes? tout change de face, et l'on voit

Des murs que la flamme ravage;
Des vainqueurs fumant de carnage;
Un peuple au fer abandonné;
Des mères pâles et sanglantes,
Arrachant leurs filles tremblantes
Des bras d'un soldat effréné. (ROUSSEAU.)

Ainsi cette Hermione, qui dans Pyrrhus admirait un héros intrépide, un vainqueur plein de charmes, n'y voit bientôt qu'un meurtrier impitoyable, et même lâche dans sa fureur.

Du vieux père d'Hector la valeur abattue,
Aux pieds de sa famille expirante à sa vue,

Tandis que dans son sein votre bras enfoncé
Cherche un reste de sang que l'âge avait glacé,
Dans des ruisseaux de sang Troie ardente plongée,
De votre propre main Polyxène égorgée,
Aux yeux de tous les Grecs indignés contre vous :
Que peut-on refuser à ces généreux coups ?

Ce changement de face dans l'objet que l'on peint dépend surtout du moment que l'on choisit et des détails que l'on emploie. Comme presque toute la nature est mobile, et que tout y est composé, l'imitation peut varier à l'infini dans les détails; et c'est une étude assez curieuse que celle des tableaux divers qu'un même sujet a produits, imité par des mains savantes. Que l'on compare les assauts, les batailles, les combats singuliers, *décrits* par les plus grands poëtes anciens et modernes : avec combien d'intelligence et de génie chacun d'eux a varié ce fond commun, par des circonstances tirées des lieux, des temps et des personnes! Combien, par la seule nouveauté des armes, l'assaut des faubourgs de Paris diffère de l'attaque des murs de Jérusalem et de celle du camp des Grecs!

Indépendamment de ces variations que les arts et les mœurs ont produites, les aspects de la nature, ses phénomènes, ses accidents diffèrent d'eux-mêmes par des circonstances qui se combinent à l'infini, et se prêtent mutuellement plus de force par leurs contrastes.

Les contrastes ont le double avantage de varier et d'animer la *description*. Non-seulement deux tableaux opposés de ton et de couleur se font valoir l'un l'autre; mais dans le même tableau, ce mélange d'ombre et de lumière détache les objets et les relève avec plus d'éclat.

Combien, dans la peinture que fait le Tasse de la sécheresse brûlante qui consume le camp de Godefroi, le tourment de la soif et la pitié qu'il inspire s'accroissent par le souvenir des ruisseaux, des claires fontaines dont on avait quitté les bords délicieux!

Un exemple de l'effet des contrastes, après lequel il ne faut rien citer, c'est celui des enfants de Médée caressant leur mère

qui va les égorger, et souriant au poignard levé sur leur sein; c'est le sublime dans le terrible.

Mais il faut observer dans le contraste des images que le mélange en soit harmonieux. Il en est de ces gradations comme de celles du son, de la lumière et des couleurs : rien n'est terminé, tout se communique, tout participe de ce qui l'approche. Un accord n'est si doux à l'oreille, l'arc-en-ciel n'est si doux à la vue, que parce que les sons et les couleurs s'allient par un doux mélange.

La poésie a donc ses accords ainsi que la musique, et ses reflets ainsi que la peinture. Tout ce qui tranche est dur et sec. Mais jusqu'à quel point les objets opposés doivent-ils se ressentir l'un de l'autre? L'influence est-elle réciproque, et dans quelle proportion? Voilà ce qu'il n'est pas facile de déterminer; et cependant la nature l'indique. Il y a, dans tous les tableaux que la poésie nous présente, l'objet dominant auquel tout est soumis : c'est celui dont l'influence doit être la plus sensible, comme dans un tableau l'objet le plus coloré, le plus brillant, est celui qui communique le plus de sa couleur à ce qui l'environne. Ainsi, lorsque le gracieux ou l'enjoué contraste avec le grave ou le pathétique, le gracieux ne doit pas être aussi fleuri, ni l'enjoué aussi plaisant, que s'il était seul et comme en liberté. La douleur permet tout au plus de sourire. Que Virgile compare un jeune guerrier expirant à une fleur qui vient de tomber sous le tranchant de la charrue, il ne dit de la fleur que ce qui est analogue à la pitié que le jeune homme inspire : *languescit moriens*. Dans les *descriptions* des grands poëtes, on peut voir qu'en opposant des images riantes à des tableaux douloureux, ils n'ont pris des unes que les traits qui s'accordaient avec les autres, c'est-à-dire ce qui s'en retrace naturellement à l'esprit d'un homme qui souffre les maux opposés à ces biens.

De même dans un tableau où domine la joie, les choses les plus tristes en doivent prendre une teinte légère. C'est ainsi que les poëtes lyriques, dans leurs chansons voluptueuses, parlent gaiement des peines de l'amour, des revers de la fortune, des approches de la mort. Mais où le contraste est le plus difficile à

concilier avec l'harmonie, c'est du pathétique au plaisant. Dans *l'Enfant prodigue*, la gaieté de Jasmin a cette teinte que je désire ; elle est d'accord avec la tristesse noble du jeune Euphémon et avec le ton général de cette pièce si touchante. Je ne dis pas la même chose de Croupillac et de Rondon.

Dans le contraste, l'objet dominant est soumis lui-même aux lois de l'harmonie, c'est-à-dire, par exemple, que pour soutenir le contraste d'une gaieté douce et riante, le pathétique doit être modéré. Hector sourit en voyant Astyanax effrayé de son casque : mais quoi qu'en dise Homère, il n'est pas naturel qu'Andromaque ait souri. L'attendrissement d'Hector est compatible avec le sentiment qui le fait sourire ; au lieu que le cœur d'Andromaque est trop ému pour se faire un plaisir de la frayeur de son enfant. Les amours peuvent se jouer avec la massue d'Hercule, tandis que ce héros soupire aux pieds d'Omphale, mais ni sa mort ni son apothéose ne comportent rien de pareil. Ainsi le sujet principal doit lui-même se concilier avec les contrastes qu'on lui oppose ; ou plutôt on ne doit lui opposer que les contrastes qu'il peut souffrir.

La *description* est à l'épopée ce que la décoration et la pantomime sont à la tragédie. Il faut donc que le poëte se demande à lui-même : Si l'action que je raconte se passait sur un théâtre qu'il me fût libre d'agrandir et de disposer d'après nature, comment serait-il le plus avantageux de le décorer, pour l'intérêt et l'illusion du spectacle ? Le plan idéal qu'il s'en fera lui-même sera le modèle de sa *description*, et s'il a bien vu le tableau de l'action en la *décrivant*, en la lisant on le verra de même.

Il en est des personnages comme du lieu de la scène, toutes les fois que leurs vêtements, leur attitude, leurs gestes, leur expression, soit dans les traits du visage, soit dans les accents de la voix, intéressent l'action que le poëte veut peindre, il doit nous les rendre présents. Lorsque Vénus se montre aux yeux d'Énée, Virgile nous la fait voir comme si elle était sur la scène. Il fait voir de même Camille lorsqu'elle s'avance au combat.

Ut regius ostro
Velet honos leves humeros ; ut fibula crinem

Auro internectat; lyciam ut gerat ipsa pharetram,
Et pastoralem præfixa cuspide myrtum.

On voit un bel exemple de la pantomime exprimée par le poëte dans la dispute d'Ajax et d'Ulysse pour les armes d'Achille. (*Métam.* l. XIII.) Si les deux personnages étaient sur la scène, ils ne nous seraient pas plus présents. Mais le modèle le plus sublime de l'action theâtrale exprimée dans le récit du poëte, c'est la peinture de la mort de Didon :

Illa, graves oculos conata attollere, rursus
Deficit : infixum stridet sub pectore vulnus.
Ter sese attollens cubitoque adnixa levavit,
Ter revoluta toro est; oculisque errantibus alto
Quæsivit cœlo lucem, ingemuitque repertam.

Le talent distinctif du poëte épique étant celui d'exposer l'action qu'il raconte, son génie consiste à inventer des tableaux avantageux à peindre, et son goût à ne peindre de ces tableaux que ce qu'il est intéressant d'y voir. Homère peint plus en détail, c'est le talent du poëte, dit le Tasse : Virgile peint à plus grandes touches, c'est le talent du poëte héroïque; et c'est en quoi le style de l'épopée diffère de celui de l'ode, laquelle, n'ayant que de petits tableaux, les finit avec plus de soin.

J'ai dit que le contraste des tableaux, en variant les plaisirs de l'âme, les rendait plus vifs, plus touchants : c'est ainsi qu'après avoir traversé des déserts affreux, l'imagination n'en est que plus sensible à la peinture du palais d'Armide. C'est ainsi qu'au sortir des enfers, où Milton vient de nous mener, nous respirons avec volupté l'air pur du jardin de délices. Que le poëte se ménage donc avec soin des passages du clair à l'obscur, du gracieux au terrible; mais que cette variété soit harmonieuse, et qu'elle ne prenne jamais rien sur l'analogie du lieu de la scène avec l'action qui doit s'y passer. Ce n'est point un riant ombrage qu'Achille doit chercher pour pleurer la mort de Patrocle, mais le rivage aride et solitaire d'une mer en silence ou dont les mugissements répondent à sa douleur.

On ne sait pas assez combien l'imagination ajoute quelquefois au pathétique de la chose; et c'est un avantage inestimable de

l'épopée que de pouvoir donner un nouveau fond à chaque tableau qu'elle peint. Mais une règle bien essentielle, et dont j'exhorte les poëtes à ne jamais s'écarter, c'est de réserver les peintures détaillées pour les moments de calme et de relâche : dans ceux où l'action est vive et rapide, on ne peut trop se hâter de peindre à grandes touches ce qui est de spectacle et de décoration. Je n'en citerai qu'un exemple. Le lever de l'aurore, la flotte d'Énée voguant à pleines voiles, le port de Carthage vide et désert, Didon, qui du haut de son palais voit ce spectacle, et qui, dans sa douleur, s'arrache les cheveux et se meurtrit le sein ; tout cela est exprimé dans l'*Énéide* en moins de cinq vers :

Regina e speculis ut primum albescere lucem
Vidit, et æquatis classem procedére velis,
Littoraque et vacuos sensit sine remige portus ;
Terque quaterque manu pectus percussa decorum,
Flaventesque abscissa comas : Proh Juppiter ! ibit
Hic, ait, et nostris illuserit advena regnis !

On sent que Virgile était impatient de faire parler Didon, et de lui céder le théâtre. C'est ainsi que le poëte doit en user toutes les fois que l'action le presse de faire place à ses acteurs ; et c'est là ce qui fait que le style même du poëte est plus ou moins grave, plus ou moins orné dans l'épopée, selon que la situation des choses lui permet ou lui interdit les détails.

En général, si la *description* est peu importante, touchez légèrement ; si elle est essentielle, appuyez davantage ; mais choisissez les traits les plus intéressants. Le défaut du cinquième livre de l'*Énéide* est d'être aussi détaillé que le second. L'exemple du même défaut, joint à la plus grande beauté, se fait sentir dans le récit de Théramène. Celui de l'assemblée des conjurés dans *Cinna*, et de la rencontre des deux armées dans *les Horaces*, sont des modèles du récit dramatique. *Voyez* NARRATION, ESQUISSE.

Autant le poëte est prodigue de *descriptions*, autant l'orateur doit en être sobre. Sa règle, à lui, est que non-seulement la *description* soit un moyen de sa cause, mais que chaque trait qu'il y emploie serve à fortifier ce moyen. Tout ce qui dans la *descrip-*

tion oratoire n'intéresse que l'imagination est superflu et vicieux. Un modèle de ce genre est la *description* du supplice de Gavius dans la cinquième des Verrines.

DEVISE. Trait de caractère, exprimé en peu de mots, quelquefois seuls, mais le plus souvent accompagnés d'une figure allégorique.

La *devise* est une invention de la chevalerie. Ce fut d'abord la marque distinctive de l'armure des chevaliers; et c'était sur leur écu ou sur leur cuirasse que leur *devise* était tracée. Le comte Thésoro l'appelle *la philosophie du gentilhomme, la métaphore militaire, le langage des héros.*

En France, en Espagne, en Italie, elle brilla dans les tournois, dans les réjouissances publiques, dans les pompes funèbres. Elle fut l'ornement des fêtes de la cour de Louis XIV, et l'expression des trois sentiments qui animaient et qui distinguaient cette cour, la vertu guerrière, la galanterie, et le culte pour le monarque. Dans ces fêtes, la *devise* de Louis XIV était le soleil avec ces mots : *Nec cesso, nec erro*, légende plus intelligible que le *nec pluribus impar;* et les *devises* des courtisans répondaient à celle du roi.

C'était, par exemple, le miroir ardent exposé au soleil, avec ces mots : *Ardeo ubi aspicior, devise* du duc de Sully; ou avec ceux-ci : *Tua munera jacto, devise* du duc de Vivonne; celle du duc de Beaufort, amiral de France, était la lune avec ces mots : *Soli paret, et imperat undis.* Quand ce n'était pas au soleil, c'était à Jupiter que les *devises* faisaient allusion, comme celle de Maximilien de Béthune, grand maître de l'artillerie, l'aigle portant la foudre, *Quo jussa Jovis;* et celle de Monsieur, une bombe, *Alter post fulmina terror.*

Mais parmi ces *devises* que la flatterie ou plutôt l'enthousiasme avait dictées, il y en avait où l'audace guerrière se montrait seule, avec l'amour de la gloire qui l'animait. La *devise* des mousquetaires était une bombe en l'air, avec ces mots : *Quo ruit et lethum;* celle des chevau-légers, des fusées volantes, *Celeres ardore.* Le comte d'Iliers avait aussi une fusée pour symbole, avec

cette fière légende : *Poco duri, purche m'inalzi;* le comte du Plessis avait de même pour *devise* une fusée, avec ces mots : *Ardorem lux magna sequetur;* le comte de Saint-Paul, un soleil levant dissipant les nuages, *Nec dum omnis sese explicat ardor;* et rien de tout cela ne paraissait étrange, parce qu'au moins cette jactance était un engagement pris d'en justifier la hauteur. Dans cet esprit, il était permis à un militaire de se représenter, lui et ses enfants, sous l'emblême de l'aigle et de ses aiglons, au milieu des nuages, avec ces mots, qui étaient le vœu et la leçon de la famille : *Nec fulmina terrent.*

Quand la valeur militaire est exaltée, il semble que l'orgueil lui sied bien. On n'est pas choqué de voir pour *devise* au prince Eugène, un aigle, avec ces mots : *Natus ad sublimia;* ni au maréchal d'Albret le même symbole, avec ces mots : *Animos experius Jupiter;* ni au maréchal de Bassompierre, un phare au milieu des étoiles, avec ces paroles superbes : *Quod nequeunt tot sidera, præsto.* Il est à croire cependant que ces *devises* étaient des louanges qu'on leur donnait sans leur aveu.

Il en était de même des *devises* qui dans les fêtes et les réjouissances publiques décoraient les arcs de triomphe, les colonnes, les pyramides.

Telle fut la *devise* que Quinault inventa pour la duchesse régente de Savoie, un arc-en-ciel au milieu des nuages, *Inter nubila fulget.* Telle fut celle de la reine mère de Louis XIV, comparée à la flamme d'une torche exposée au vent, *Agitata crescit.*

La *devise* du cardinal de Richelieu, l'aigle planant dans l'air, et au-dessous, des serpents qui se dressaient contre elle, avec ces mots : *Non deserit alta;* celle-là, dis-je, était d'une fierté convenable à un grand ministre : mais celle où il était peint sous l'image d'un coq qui chante devant le lion, avec ces mots relatifs à l'Espagne : *Debellat voce leones;* ou ceux-ci : *Formido rapacis;* ou ceux-ci : *Vox non purpura terret,* me semble passer la mesure. Le temps favorable aux *devises* fut un temps de succès et d'enthousiasme, où l'on avait le courage, la franchise, la hardiesse de parler bien de soi, résolu de faire encore mieux : jusqu'au surintendant des finances qui osait prendre pour *devise* un chien de chasse, avec ces mots : *Abstinet inventis.*

On est devenu plus modeste, bientôt peut-être on le sera trop. Lorsque la politesse aura tout aplati et le luxe tout énervé, et qu'à force de médiocrité on sera obligé d'être humble sous peine d'être ridicule, on n'osera plus prendre une *devise*, de peur d'engager sa parole : les armoiries seront sans caractères comme les âmes ; et si l'on porte encore un symbole honorable, ce sera celui de ses aïeux.

La galanterie, qui parmi nous a pris naissance avec la chevalerie, et qui dégénère avec elle, eut comme elle aussi ses *devises*. Mais les *devises* amoureuses tenaient presque toutes du bel esprit plus que du sentiment. Un amant malheureux prenait pour image un alambic sur le fourneau, avec ces paroles : *De mon feu mes larmes ;* ou un papillon qui se brûle, avec ces mots : *Me quod urit insequor ;* et telles semblables fadaises. J'en excepte pourtant l'image de la tourterelle, *Uni servo fidem ;* et ce symbole d'une jeune veuve, un oranger dépouillé de ses fleurs, de ses fruits, et de son feuillage, avec ces mots touchants :

Que peut m'ôter encore ou la terre ou le ciel ?

Dans la *devise*, on distingue *le corps* et *l'âme : le corps*, c'est la figure ; *l'âme*, ce sont les mots.

Les qualités essentielles à la *devise*, du côté du *corps*, sont que l'image en soit très-simple, très-distincte ; et si elle n'est pas d'un caractère noble, que du moins elle n'ait rien de bas ni de choquant. L'image doit être simple, afin de pouvoir être dessinée d'un trait dans un petit espace, et pour ne rien présenter à l'imagination de confus et d'embarrassant. La seule difficulté de dessiner la figure humaine l'aurait fait exclure de la *devise ;* mais un autre motif de cette exclusion, c'est que d'homme à homme le rapport n'est pas assez imprévu, l'allusion assez piquante. Ceci pourtant n'est pas une règle sans exception ; et la *devise* de Philippe II après l'abdication de Charles-Quint, Hercule soutenant le ciel, avec ces mots : *Ut quiescat Atlas*, me semble encore assez ingénieuse, quoique Bouhours n'en trouve pas le rapport assez éloigné.

L'image doit être distincte, afin que, sans beaucoup d'art et sans le secours des couleurs, l'objet en soit reconnaissable. Cette

règle, dictée par le bon sens, a été pourtant fort négligée. Par exemple, quoi de plus insensé que de prendre pour la figure d'une *devise* le feu caché sous la cendre? De l'or dans le creuset n'est guère plus sensible, quoique Bouhours nous l'ait donné pour une *devise* spirituelle. Il en est de même de la pierre d'amiante, d'un voile trempé dans de l'esprit-de-vin, d'un zéphir volant sur les fleurs, tous objets que le pinceau même le plus délicat aurait bien de la peine à rendre, et que les collecteurs de *devises* ne laissent pas d'accumuler sans choix.

L'image doit être noble, ou du moins agréable à l'imagination; et cette règle exclut tous les objets auxquels l'opinion attache l'idée de bassesse. Ainsi, pour exprimer l'amour, une marmite qui bout sur le feu, avec ces mots : *Je me consume en dedans,* est une *devise* de mauvais goût. A plus forte raison les objets dégoûtants sont-ils exclus de la *devise.*

Les règles de la *devise,* du côté de *l'âme,* sont que l'inscription soit brève et juste.

L'inscription doit être brève, en sorte que, sans présenter un sens complet, elle supplée uniquement à ce qui manque de précision au rapport qu'on veut indiquer. Encore l'image et les mots ensemble ne doivent-ils pas exprimer la pensée assez complétement pour qu'il n'en reste rien à deviner; et sans avoir l'obscurité de l'énigme, la *devise* doit conserver un caractère de finesse qui flatte la vanité de celui qui en saisit le sens.

Bouhours n'y pensait pas quand il a demandé que le mot de la *devise,* pour être plus mystérieux et n'être pas intelligible au peuple, fût dans une langue étrangère. Il a oublié que dans une fête publique, sur le frontispice d'un palais ou d'un temple, sur un obélisque, un trophée, un tombeau, un monument quelconque, c'est pour la multitude que la *devise* est faite. Son voile doit être transparent, et une langue inconnue au peuple serait pour lui un voile impénétrable.

Il est bien vrai que la difficulté d'exprimer en très-peu de mots la pensée de la *devise* dans une langue un peu diffuse, a fait passer en usage ce que Bouhours donne pour règle; mais l'usage n'est pas plus raisonnable que la règle; et il en arrive que le peuple, en lisant sur l'une des portes de sa ville, *Abun-*

dantia parta, croit qu'on a voulu dire, *L'abondance est partie*.

L'inscription doit être juste, et dans l'acception des termes et dans son double rapport au deux objets de la comparaison : car toute métaphore est une comparaison plus ou moins exprimée, et la *devise* est une métaphore.

Ainsi l'allusion de la *devise* ne doit pas être un jeu de mots; comme dans celle de Marc-Antoine Colonne après la bataille de Lépante, une colonne au-dessous d'un croissant, avec ces mots : *Ne impleat orbem*.

Il y aurait pourtant, ce me semble, un peu trop de rigueur à ne pas admettre cette *devise* d'un duc d'*Albe*, dans une course de taureaux, où il était en rivalité avec les *Fonsèques*, qui avaient des *Étoiles* pour armoiries : *Al parecer de l'Alva s'ascondan las Estrellas*.

Quant au rapport réel de la *devise* avec les deux objets qu'elle compare, Bouhours ne le trouve pas juste dans la *devise* du grand maître de l'artillerie, *Quo jussa Jovis* : ces mots, dit-il, ne conviennent pas au grand maître comme à l'aigle. Bouhours se trompe, à mon avis : jamais peut-être métaphore ne fut plus juste ni plus sublime.

Mais ce qui est de mauvais goût, c'est ce qu'un autre jésuite, le père Ménétrier, nous donne pour modèles de la *devise* et de l'emblème. Quoi de plus puéril, en effet, que de prendre pour emblème de *la foi* la *corde* d'un instrument, et, en abusant de l'équivoque du mot latin *fides*, de représenter un amour pinçant un luth qui n'a qu'une corde, avec ces mots : *Sola fides, nulla fides?* Ce qui signifie, à l'égard du luth, que *n'avoir qu'une corde, c'est n'avoir point de corde*; et à l'égard de la foi, *c'est n'en avoir point que d'en avoir sans les autres vertus*. Pour mieux sentir le ridicule de cet abus des mots, on n'a qu'à mêler les deux sens, on trouvera que *c'est n'avoir point de foi, que de n'avoir qu'une corde, et que c'est n'avoir point de corde que de n'avoir que de la foi*. C'est encore pis, lorsque, pour exprimer le mystère de la Trinité, on a pris l'image du miroir concave et du feu qu'il allume avec les rayons du soleil, avec ces mots : *Ab utroque procedit* : car ici la fausse application de l'image est une hérésie.

Bouhours veut que le symbole de la *devise* soit pris dans la nature; et il se trompe encore, en donnant cette règle comme exclusive. Mais lorsque le symbole est pris dans le merveilleux, ce doit être dans un merveilleux analogue. Le jour de la fête de saint Jean-Baptiste, à Gênes, les jésuites, pour la *devise* du précurseur, avaient fait peindre le phare de Gênes, avec cette légende : *Dum Cynthius abfuit, arsit.* Le *Cinthius* est là une sottise de collége; car Apollon et Jean ne sont pas de la même langue; et c'est le cas de dire que *l'un est de la fable, et l'autre est de la Bible.*

La justesse et la propriété de la *devise* consistent à prendre pour moyen de comparaison : 1° une qualité commune au symbole et à son objet; en sorte que dans la louange, même hyperbolique, il y ait au moins un air de ressemblance; 2° une qualité qui leur soit propre et qui les distingue; car si le symbole ne marquait pas dans son objet un caractère particulier, ce ne serait plus qu'un emblème, c'est-à-dire l'expression figurée d'une pensée, d'une sentence, d'une maxime générale sans aucun objet décidé.

Il y a cependant des *devises* qui ne diffèrent des emblèmes ou des symboles génériques que lorsqu'elles sont appliquées à un objet individuel. Par exemple, la poule défendant ses petits, avec ces mots : *Sgombra amor ogni paura*, est le symbole de l'amour maternel, et devient, par l'application, l'image de celle qui la prend pour *devise*.

L'aigle portant la foudre à son bec, avec ces mots : *Fulmen ab ore*, symbole de la haute éloquence, sera la *devise* de Démosthène. Le symbole de l'ambition, la foudre au milieu des ruines, avec ces mots : *Fecisse ruina gaudet iter*, devient une *devise* au pied de la statue de César. Celui du génie, une flamme avec ces mots : *Summa petit*, sera la *devise* de Corneille, mise à la tête de ses ouvrages. Le symbole de la vertu militaire, l'image du coq, avec ces mots : *Et vigil et pugnax*, vigilance et courage, sera la *devise* de Turenne.

Ainsi l'on voit que ce n'est pas une propriété individuelle, mais une convenance peu commune, qui est nécessaire à la *devise;* car lorsque c'est une louange, pour peu qu'elle convienne

à son objet, on peut se reposer sur l'amour-propre du soin d'en saisir l'allusion ; et si la *devise* est satirique, on peut compter de même sur la sagacité de la malignité publique. Parmi les *devises* satiriques, la plus ingénieuse, à mon avis, est celle d'un homme que la faveur a élevé ; l'image d'un verre avec ces mots : *Ex habitu forma*. Mais qui voudra s'y reconnaître ? Dans l'un et l'autre genre, la meilleure *devise* serait celle dont tout le monde ferait la même application.

Quoique la *devise* soit communément personnelle, ou comme personnelle, c'est-à-dire appliquée à une collection de personnes animées du même esprit et considérées comme n'en faisant qu'une, il y a aussi des *devises* de choses, comme celle de la mine de poudre : *Ex obice vires ;* comme celle du canon, maxime remarquable du cardinal de Richelieu, *Ultima ratio regum ;* ou comme celle qu'on lisait sur les canons de Chantilly, *C'est fait de la valeur*. Des *devises* de choses, la plus heureuse peut-être est celle de l'imprimerie, où l'invention de cet art, si fécond en querelles d'opinion, est exprimée par l'image de Cadmus semant les dents du dragon, avec ces mots : *Semence de discorde*.

Dans les divers exemples que je viens de citer, on voit que les *devises* les plus curieuses sont celles qui parlent en même temps aux yeux et à l'esprit, c'est-à-dire qui réunissent une figure et des paroles qui en indiquent la relation. Mais, n'en déplaise à Bouhours, cette réunion n'est pas indispensable ; et réciproquement la figure et la légende de la *devise* peuvent se passer l'une de l'autre. La *devise* de Tancrède, dans la tragédie de ce nom, n'a pas besoin de symbole :

> Conservez ma *devise,* elle est chère à mon cœur :
> Les mots en sont sacrés ; c'est *l'amour et l'honneur*.

La *devise* de la cornette blanche, *Donec victoria tingat,* ne demande pas d'autre *corps* que le drapeau où elle est écrite. Dans les armoiries ou sur la tombe d'un magistrat, la figure de l'équerre ou celle de l'aplomb, symbole de la rectitude, n'aurait pas besoin de légende. Le cachet de Pompée n'en avait point ; l'image du lion tenant une épée était parlante.

Les *devises* ne sont plus guère en usage que sur les médailles et les jetons. Les médailles sont bonnes à constater les faits et les époques. Les jetons ne sont bons à rien, qu'à servir de signes numériques à certains jeux, et à marquer, durant la partie, les alternatives de la perte et du gain. Parmi les vieux jetons qui roulent pêle-mêle sur les tables de jeu, il y en avait un qui représentait un vaisseau les voiles déployées, avec ces mots : *Nescit moras.* Or il advint qu'un M. de Moras fut ministre de la marine, à laquelle il n'entendait rien : alors le vieux jeton, *Nescit moras*, fut remarqué; et tout le monde, jusqu'aux femmes, croyait entendre ce latin.

DIALOGUE *philosophique* ou *littéraire.* C'est un grand bien que de s'amuser; c'en est un plus grand de s'instruire. La lecture, qui réunit ces deux avantages, ressemble à un fruit délicieux et nourrissant à la fois. Telle est la perfection du *dialogue* philosophique ou littéraire. Il n'est personne qui, après avoir lu ceux des *dialogues* de Platon où se peint l'âme de Socrate, ne se sente plus de respect et plus d'amour pour la vertu : il n'est personne qui, après avoir lu les *dialogues* de Cicéron sur l'art oratoire, n'ait de l'éloquence une idée plus haute, plus étendue, plus lumineuse, et plus féconde. Ainsi le *dialogue,* quand il n'est pas oiseux, a pour objet un résultat, ou de sentiment, ou d'idée. Celui qui n'est qu'un jeu d'esprit, un choc d'opinions, d'où jaillissent des étincelles, mais qui ne laisse à la fin qu'incertitude et obscurité, n'est pas ce qu'on doit appeler le *dialogue* philosophique, c'est le *dialogue* sophistique.

Il n'y a rien de plus aisé que de soutenir des paradoxes par des sophismes, que de donner à des choses éloignées et dissemblables une apparence de rapport, et de paraître ainsi rapprocher les extrêmes et assimiler les contraires. Mais cette manière de rendre l'esprit subtil est une manière encore plus sûre de le rendre faux et louche. L'art de bien décocher la flèche, c'est d'atteindre le but. Or ici le but est la vérité; et la vérité n'est qu'un point. Quand j'aurai vu les deux archers vider leurs car-

quois sans y atteindre, que dirai-je de leur adresse et de leur force à tirer en l'air? Que m'aura laissé le *dialogue* le plus subtil, le plus alambiqué? Le doute, ou de fausses lueurs; ce qui est encore pis que le doute : car le doute est du moins un commencement de sagesse. Mais celui-ci serait le doute méthodique, le doute qui, en me plaçant dans le point d'ambiguïté, me laisserait une raison libre, et lui montrerait les deux routes : au lieu que le *dialogue* sophistique cherche à capter ma persuasion; et c'est toujours du côté le plus faux, que l'écrivain, pour briller davantage, s'efforce de montrer le plus de vraisemblance : ainsi, tout son esprit s'emploie à dérouter le mien.

Mais qui ne sait pas que dans notre faible entendement rien n'est trop clair ni trop bien assuré, et qu'au moyen du vague des notions communes et de l'équivoque des mots, il est facile à un beau parleur de tout brouiller et de tout obscurcir?

Le difficile, je le répète, c'est de démêler, de classer, de circonscrire nos idées, en leur donnant toute leur étendue, d'en saisir les justes rapports, de tirer ainsi du chaos les éléments de la science, et d'y répandre la lumière. C'est à quoi le *dialogue* philosophique est utilement employé : parce qu'à mesure qu'il forme des nuages, il les dissipe : qu'à chaque pas il ne présente une nouvelle difficulté qu'afin de l'aplanir lui-même, et que son but est la solution de toutes celles que l'ignorance, l'habitude, l'opinion, opposent à la vérité. Si le *dialogue* n'a pas ce mérite, il n'a plus que celui du sophisme, plus ou moins captieux, et du faux bel esprit, trop admiré par la sottise.

La beauté du *dialogue* philosophique résulte de l'importance du sujet, et du poids que les raisons donnent aux opinions opposées. Si pourtant le *dialogue* est moins une dispute qu'une leçon, l'un des deux interlocuteurs peut être ignorant; mais il doit l'être avec esprit : son erreur ne doit pas être lourde, ni sa curiosité niaise. *Les mondes* de Fontenelle sont un modèle dans ce genre. Il y a peut-être un peu de manière; mais cette manière ingénieuse n'est ni celle de Pluche ni celle de Bouhours.

Les leçons en *dialogues* ont deux grands avantages, l'attrait et la clarté; mais elles ont un défaut, la longueur. Il serait donc à

souhaiter que l'on réservât cette forme d'instruction pour les sujets naturellement épineux et confus, qui exigent des développements, et dans lesquels l'intelligence et la raison veulent être conduites, à travers des difficultés successivement résolues, du doute à la persuasion, de l'obscurité à l'évidence. L'histoire, toute en *dialogue*, serait trop délayée; mais des *dialogues* sur certains traits d'histoire, assez problématiques pour être discutés, assez intéressants pour être approfondis, pourraient être un ouvrage utile. Un modèle en ce genre est le *dialogue* de Sylla et de Neucrate. On désirerait seulement que le philosophe y traitât le proscripteur avec moins de respect. Tous les grands hommes ont eu leur faible : celui de Montesquieu, en écrivant sur les Romains, fut d'être un peu trop sénateur.

DIALOGUE *poétique*. Quoique toute espèce de *dialogue* soit une scène, il ne s'ensuit pas que tout *dialogue* soit dramatique. Aristote a rangé dans la classe des poésies épiques les *dialogues* de Platon; sur quoi Dacier se fait cette difficulté : « Ces *dialogues* ne ressemblent-ils pas plutôt au poëme dramatique qu'au poëme épique? Non, sans doute, répond Dacier lui-même. » Et dans un autre endroit, oubliant sa décision et celle d'Aristote, il nous assure que les *dialogues* de Platon sont des *dialogues* purement dramatiques. Si l'on s'entendait bien soi-même, on ne se contredirait pas.

Le *dialogue* épique ou dramatique a pour objet une action; le *dialogue* philosophique a pour objet une vérité. Ceux des *dialogues* de Platon qui ne font que développer la doctrine de Socrate sont des *dialogues* philosophiques; ceux qui contiennent son histoire, depuis son apologie jusqu'à sa mort, sont mêlés d'épique et de dramatique.

Il y a une sorte de *dialogue* dramatique où l'on imite une situation plutôt qu'une action de la vie : il commence où l'on veut, dure tant qu'on veut, finit quand on veut : c'est du mouvement sans progression, et par conséquent le moins intéressant de tous les *dialogues*. Telles sont les églogues en général, et particulière-

ment celles de Virgile, admirables d'ailleurs par la naïveté du sentiment et le coloris des images.

Non-seulement le *dialogue* en est sans objet, mais il est aussi quelquefois sans suite. On peut dire, en faveur de ces pastorales, qu'un *dialogue* sans suite peint mieux un entretien de bergers ; mais l'art, en imitant la nature, a pour but d'occuper agréablement l'esprit en intéressant l'âme : or ni l'âme ni l'esprit ne peut s'accommoder de ces propos alternatifs, qui, détachés l'un de l'autre, ne se terminent à rien. Qu'on se rappelle l'entretien de Mélibée avec Tityre, dans la première des bucoliques de Virgile.

MÉL. *Tityre, vous jouissez d'un plein repos.*

TIT. *C'est un dieu qui me l'a procuré.*

MÉL. *Quel est ce dieu bienfaisant ?*

TIT. *Insensé, je comparais Rome à notre petite ville.*

MÉL. *Et quel motif si pressant vous a conduit à Rome ?*

TIT. *Le désir de la liberté,* etc.

On ne peut se dissimuler que Tityre ne répond point à cette question de Mélibée : Quel est ce dieu ? C'est là qu'il devrait dire : *Je l'ai vu à Rome, ce jeune héros pour qui nos autels fument douze fois l'an.*

MÉL. *A Rome ! Et qui vous y a conduit ?*

TIT. *Le désir de la liberté.*

L'on avouera que ce *dialogue* serait plus dans l'ordre de nos idées, et n'en serait pas moins dans le naturel et la naïveté d'un berger.

Mais c'est surtout dans la poésie dramatique que le *dialogue* doit tendre à son but. Un personnage qui, dans une situation intéressante, s'arrête à dire de belles choses qui ne vont point au fait, ressemble à une mère qui, cherchant son fils dans les campagnes, s'amuserait à cueillir des fleurs.

Cette règle, qui n'a point d'exception réelle, en a quelques-unes en apparence : il est des scènes où ce que dit l'un des personnages n'est pas ce qui occupe l'autre : celui-ci, plein de son objet, ou ne répond point, ou ne répond qu'à son idée. On flatte Armide sur sa beauté, sur sa jeunesse, sur le pouvoir de ses enchantements ; rien de tout cela ne dissipe la rêverie où elle est plongée.

On lui parle de ses triomphes et des captifs qu'elle a faits : ce mot seul touche à l'endroit sensible de son âme ; sa passion se réveille et rompt le silence :

Je ne triomphe pas du plus vaillant de tous.

Mérope entend sans l'écouter tout ce qu'on lui dit de ses prospérités et de sa gloire. Elle avait un fils, elle l'a perdu, elle l'attend; ce sentiment seul l'intéresse.

Quoi ! Narbas ne vient point ; reverrai-je mon fils ?

Il est des situations où l'un des personnages détourne exprès le cours du *dialogue*, soit crainte, ménagement, ou dissimulation; mais alors même le *dialogue* tend à son but, quoiqu'il semble s'en écarter. Toutefois il ne prend ces détours que dans des situations modérées : quand la passion devient impétueuse et rapide, les replis du *dialogue* ne sont plus dans la nature. Un ruisseau serpente, un torrent se précipite. Aussi voit-on quelquefois la passion retenue, comme dans la déclaration de Phèdre, s'efforcer de prendre un détour, mais tout à coup, rompant sa digue, s'abandonner à son emportement.

Ah ! cruel, tu m'as trop entendue;
Je t'en ai dit assez pour te tirer d'erreur.
Eh bien ! connais donc Phèdre et toute sa fureur.

Une des qualités essentielles du *dialogue*, c'est d'être coupé à propos; hors des situations dont je viens de parler, où le respect, la crainte, la pudeur retiennent la passion et lui imposent silence, hors de là, dis-je, le *dialogue* est vicieux dès que la réplique se fait attendre; défaut que les plus grands maîtres n'ont pas toujours évité. Corneille a donné en même temps l'exemple et la leçon de l'attention qu'on doit à la vérité du *dialogue*. Dans la scène d'Auguste avec Cinna, Auguste va convaincre de trahison et d'ingratitude un jeune homme fier et bouillant, que le seul respect ne saurait contraindre; il a donc fallu préparer le silence de Cinna par l'ordre le plus imposant; cependant, malgré la loi que lui fait Auguste de tenir sa langue captive, dès qu'il arrive à ce vers,

Cinna, tu t'en souviens et veux m'assassiner,

Cinna s'échappe et va répondre : mouvement naturel et vrai, que le grand peintre des passions n'a pas manqué de saisir. C'est ainsi que la réplique doit partir sur le trait qui la sollicite. Les récapitulations ne sont placées que dans les délibérations et les conférences politiques, c'est-à-dire dans les moments où l'âme doit se posséder.

On peut distinguer, par rapport au *dialogue*, quatre formes de scènes. Dans la première, les interlocuteurs s'abandonnent aux mouvements de leur âme, sans autre motif que de l'épancher; ces scènes-là ne conviennent qu'à la violence de la passion; dans tout autre cas elles doivent être bannies du théâtre, comme froides et superflues. (*Voyez* ÉLOQUENCE POÉTIQUE.) Dans la seconde, les interlocuteurs ont un dessein commun qu'ils concertent ensemble, ou des secrets intéressants qu'ils se communiquent : telle est la belle scène d'exposition entre Émilie et Cinna. Cette forme de *dialogue* est froide et lente, à moins qu'elle ne porte sur un intérêt très-pressant. La troisième est celle où l'un des interlocuteurs a un projet ou des sentiments qu'il veut inspirer à l'autre : telle est la scène de Nérestan avec Zaïre. Comme l'un des personnages n'y est que passif, le *dialogue* ne saurait être ni rapide ni varié; et ces sortes de scènes ont besoin de beaucoup d'éloquence. Dans la quatrième, les interlocuteurs ont des vues, des sentiments, ou des passions qui se combattent, et c'est la forme la plus favorable au théâtre. Mais il arrive souvent que tous les personnages ne se livrent pas, quoiqu'ils soient tous en action; et alors la scène demande d'autant plus de force et de chaleur dans le style, qu'elle est moins animée par le *dialogue :* telle est, dans le sentiment, la scène de Burrhus avec Néron; dans la véhémence, celle de Palamède avec Oreste et Électre; dans la politique, celle de Cléopâtre avec ses deux fils; dans la passion, celle de Phèdre avec Hippolyte. Quelquefois aussi tous les interlocuteurs se livrent au mouvement de leur âme, et se combattent à découvert. Voilà, ce semble, la forme de scènes qui doit le plus échauffer l'imagination du poëte, et produire le *dialogue* le plus rapide et le plus animé; cependant on en voit peu d'exemples, même dans nos meilleurs tragiques, si l'on excepte Corneille, qui a poussé la vivacité, la

force, et la justesse du *dialogue* au plus haut degré de perfection. L'extrême difficulté de ces belles scènes vient de ce qu'elles supposent à la fois un sujet très-important, des caractères bien contrastés, des sentiments qui se combattent, des intérêts qui se balancent, et assez de ressources dans le poëte pour que l'âme des spectateurs soit tour à tour entraînée vers l'un et l'autre parti, par l'éloquence des répliques. On peut citer pour modèle en ce genre la scène entre Horace et Curiace; celle entre Félix et Pauline; la conférence de Pompée avec Sertorius; enfin plusieurs scènes d'*Héraclius* et du *Cid*, et surtout celle entre Chimène et Rodrigue, où l'on a relevé, d'après le malheureux Scudéri, quelques jeux trop recherchés dans l'expression, sans dire un mot de la beauté du *dialogue*, de la noblesse, de la chaleur, du naturel, des sentiments, qui rendent cette scène une des plus belles et des plus pathétiques du théâtre.

En général, le désir de briller a beaucoup nui au *dialogue* de nos tragédies; on ne peut se résoudre à faire interrompre un personnage auquel il reste encore de belles choses à dire; et le goût est la victime de l'esprit. Cette malheureuse abondance n'était pas connue de Sophocle et d'Euripide; et si les modernes ont quelque chose à leur envier, c'est l'aisance, la précision, et le naturel qui règnent dans leur *dialogue*, dont le défaut, pourtant, surtout dans Euripide, est quelquefois d'être trop allongé.

Parmi nos anciens tragiques, Garnier affectait un *dialogue* extrêmement concis, mais symétrique et jouant sur le mot; ce qui est absolument contraire au naturel. Corneille se reproche à lui-même, ainsi qu'à Euripide et à Sénèque, l'affectation d'un *dialogue* trop symétriquement découpé vers par vers.

Dans le comique, Molière est un modèle accompli dans l'art de *dialoguer* comme la nature; on ne voit pas dans toutes ses pièces un seul exemple d'une réplique hors de propos. Mais autant ce maître des comiques s'attachait à la vérité, autant ses successeurs s'en éloignent. La facilité du public à applaudir les tirades et les portraits a fait de nos scènes de comédie des galeries d'enluminures. Un amant reproche à sa maîtresse d'être coquette; elle répond par une définition de la coquetterie. C'est

sur le mot qu'on réplique, et non sur la chose : moyen d'allonger tant qu'on veut une scène oisive, où souvent l'intrigue n'a pas fait le plus petit chemin au bout d'un quart d'heure de conversation.

La répartie sur le mot est quelquefois plaisante, mais ce n'est qu'autant qu'elle va au fait. Qu'un valet, pour apaiser son maître qui menace un homme de lui couper le nez, lui dise :

Que feriez-vous, monsieur, du nez d'un marguillier ?

Le mot est lui-même une raison ; la *lune tout entière* de Jodelet est encore plus comique.

Les écarts du *dialogue* viennent communément de la stérilité du fond de la scène, et d'un vice de constitution dans le sujet. Si la disposition en était telle qu'à chaque scène on partît d'un point pour arriver à un point déterminé, en sorte que le *dialogue* ne dût servir qu'au progrès de l'action ; chaque réplique serait à la scène ce que la scène est à l'acte, c'est-à-dire un nouveau moyen de nouer ou de dénouer. Mais dans la distribution primitive, on laisse des intervalles vides d'action ; ce sont ces vides qu'on veut remplir ; et de là les excursions et les lenteurs du *dialogue*. On demande combien d'acteurs on peut faire dialoguer ensemble : Horace dit trois tout au plus ; mais rien n'empêche de passer ce nombre, pourvu qu'il n'y ait dans la scène ni confusion ni longueur. Voyez l'exposition du *Tartufe*.

DIDACTIQUE. Le but du poëme *didactique* est d'instruire. Son moyen est de plaire, et, s'il le peut, d'intéresser. A cette suite de préceptes mis en beaux vers, on a refusé le nom de poëme, parce qu'il est dénué de fiction, et que la fiction, a-t-on dit, est essentielle à la poésie : à quoi Louis Racine a répondu qu'il y avait une fiction de style, et que ce genre en était susceptible.

Il y a, ce me semble, une façon plus simple de trancher la difficulté ; c'est de nier que la fiction soit de l'essence de la poésie.

La poésie est l'art de peindre à l'esprit. Ou la poésie peint les objets sensibles, ou elle peint l'âme elle-même, ou elle peint les idées abstraites qu'elle revêt de forme et de couleur. Ce dernier cas est le seul où la poésie soit obligée de feindre ; dans les deux autres elle ne fait qu'imiter. Ce principe incontestable une fois établi, tout discours en vers qui peint mérite le nom de poëme. Or le poëme *didactique* n'est qu'un tissu de tableaux d'après nature, lorsqu'il remplit sa destination. La froideur est le vice radical de ce genre ; il n'est surtout rien de plus insoutenable qu'un sujet sublime en lui-même, *didactiquement* traité par un versificateur faible et lâche, qui glace tout ce qu'il touche, qui met de l'esprit où il faut du génie, et qui raisonne au lieu de sentir.

La première règle du poëme *didactique* est de lui donner un fond solide et intéressant.

C'est une chose déplorable de voir dans le poëme de Lucrèce sur la nature, dans l'*Essai sur l'homme* de Pope, tant et de si belle poésie employée à développer le mauvais système d'Épicure et l'optimisme de Leibnitz. Mais heureusement l'un et l'autre poëte a un mérite indépendant de la chimère du philosophe : l'un, d'avoir combattu la superstition ; l'autre, d'avoir sondé le cœur humain, et d'avoir ainsi tous les deux consacré en beaux vers des vérités du premier ordre.

Virgile, plus modeste dans le choix de son sujet, semble n'avoir voulu qu'instruire le cultivateur, mais il l'a honoré ; et il a élevé à l'agriculture le plus beau monument que le premier des arts agréables pût élever au premier des arts nécessaires.

Deux mille ans après Virgile, un poëte philosophe a voulu inspirer l'amour de la campagne aux tristes habitants des villes, réconcilier avec la nature l'homme livré aux goûts fantastiques du luxe et de la vanité. Il fallait un sage pour former ce dessein, un poëte pour le remplir ; et il est rare que dans le même homme se rencontre un pareil accord. C'est cet accord qui assure au poëme des *Saisons* une réputation durable.

Quoique de tous les arts, celui dont les préceptes sont le plus naturellement susceptibles des ornements de la poésie, ce soit la poésie elle-même, Horace n'y a mis cependant qu'une rai-

son saine et solide. En traçant aux Pisons les règles de son art, il a pris le style des lois, un style simple, clair et précis. Lui qui a monté dans ses odes le ton de la couleur jusqu'au plus haut degré, semble n'avoir voulu répandre dans *l'Art poétique* qu'une lumière pure. Des idées élémentaires, souvent neuves, toujours fécondes, font la richesse de ce bel ouvrage. Jamais poëte n'a renfermé tant de sens en si peu de mots. Aussi tant que la poésie aura du charme pour les hommes, ce code abrégé de ses lois leur sera précieux, et devra sa durée à sa solidité.

Mais après ce mérite, il en est un que les poëtes, au moins les poëtes modernes, ne doivent jamais négliger.

Nos langues n'ont pas l'harmonie et la précision des langues anciennes. Notre poésie n'est presque plus de la poésie lorsqu'elle manque de coloris. Horace a dédaigné d'en mettre dans un sujet qui avait lui-même sa couleur, et dont la théorie ne pouvait être aride. Mais Despréaux, à qui Horace et Aristote n'avaient guère laissé de nouvelles choses à dire, et qui dans *l'Art poétique* ne nous a pas donné une idée qui soit de lui, le judicieux Despréaux a senti que la précision, la justesse, l'industrieux mécanisme du vers, ne lui suffiraient pas pour faire lire avec intérêt des préceptes déjà connus; il y a mêlé tout ce que la poésie de détail a d'agrément et d'élégance. Il a suivi Horace et imité Virgile en homme de goût qu'il était, et en artiste ingénieux. C'est, je crois, la méthode que doivent observer tous nos poëtes *didactiques;* et moins leur sujet aura d'importance et d'intérêt, plus il aura besoin des charmes de l'expression et des ornements accessoires.

Parmi ces ornements, les épisodes sont les plus précieux; et lorsqu'ils sont intéressants et naturellement placés, ils délassent agréablement le lecteur de la longueur des préceptes. Mais rares, ils se font attendre; fréquents, ils interrompent trop souvent l'attention. La véritable source des beautés poétiques devrait être le sujet même; et à cet égard, c'est, par exemple, un heureux sujet de poëme *didactique* que celui de l'*Essai sur la manière de traduire en vers*, pour le comte de Roscommon. L'art d'orner la nature dans les jardins, qu'enseigne l'un de nos poëtes, présente aussi une richesse variée et inépuisable; mais

dans ce nouveau poëme, qui ne paraît point encore, on trouvera, ainsi que dans le poëme des *Saisons*, d'autres moyens d'animer, d'attendrir, de varier, de rendre intéressante la poésie *didactique*. (Ce poëme a paru.)

On a souvent parlé du coloris de la poésie, on n'a presque jamais parlé de ses mouvements ; et c'est là cependant le secret de la rendre affectueuse et pathétique. Le coloris ne plaît qu'à l'imagination ; le mouvement de l'âme affecte l'âme ; un souvenir que l'objet réveille, une réflexion qu'il amène, un moment de mélancolie où il plonge l'âme du poëte, un regret, un désir, un mouvement de joie, d'attendrissement ou de pitié, un élan d'enthousiasme ou d'indignation, en un mot tous les sentiments que peut inspirer la nature, que peut déployer l'éloquence, ménagés, placés avec goût, sans que l'art semble s'en mêler, animeront le poëme *didactique*, si le sujet en est intéressant pour l'homme, s'il le touche de près et peut avoir sur lui une sérieuse influence. Tel serait, par exemple, le sujet du commerce ou de la navigation ; car il serait à souhaiter que les principes des arts d'une grande importance fussent tous rédigés en vers. C'est ainsi qu'à la naissance des lettres toutes les vérités utiles furent consignées dans la mémoire des hommes. Le poëme *didactique* fut la première leçon écrite, la première école des mœurs, le premier registre des lois. Le ramener à son utilité, à sa dignité primitive, devrait être l'objet de l'émulation des poëtes d'un siècle de lumière.

Aux divers mouvements de l'âme doivent répondre les mouvements de l'élocution poétique : ceux-ci se varient non-seulement au gré du sentiment, mais de l'image ; et le caractère des descriptions, des peintures, comme celui de l'éloquence des passions, décidera du rhythme et de la cadence du vers. Pope en a donné la leçon ; Virgile en a donné l'exemple, et un exemple inimitable.

Enfin plus la marche du poëme *didactique* paraît unie et monotone, plus le poëte doit s'appliquer à le varier dans ses formes, à l'enrichir dans ses détails, à y répandre la chaleur et la vie, et à rendre au moins élégant, rapide, et facile ce qui ne peut être animé.

Mais il me semble qu'un excès opposé à la langueur et à la

sécheresse, serait d'y employer le ton et le langage de l'épopée, de l'ode, ou de la tragédie. L'éloquence en doit être du genre tempéré; la poésie, d'un caractère noble, mais sage et modeste, au-dessus de l'épître, au-dessous du poëme inspiré. Dans le *didactique*, le rôle du poëte est celui d'un sage dont on écoute les leçons. Mais la différence du style de l'*Énéide* et de celui des *Géorgiques* fera sentir ce que je veux dire mieux que je ne puis l'exprimer.

DIFFUS. Ce mot exprime un défaut du style, et le défaut contraire à la précision. *Prolixe* est le contraire de *pressé; lâche* est le contraire de *ferme; diffus* est le contraire de *plein* et de *précis*, et non pas de *concis*, qui est le contraire de *périodique*. Le style de Cicéron est *périodique*, et n'est pas *diffus*. Celui de Démosthène a les mêmes développements, quand la pensée le demande; mais dans les moments où l'énergie, la chaleur, la foule des idées qui se succèdent rapidement sans se lier, exigent le style *concis*, l'orateur latin sait le prendre aussi bien que l'orateur grec; souvent même il rompt à dessein la chaîne du discours, afin d'en varier la marche : car une longue suite de périodes, nous dit-il lui-même, aurait trop d'uniformité, comme une accumulation de petites phrases coupées serait un style sec et haché, semblable, si j'ose le dire, au langage d'un asthmatique. Ainsi, le style *périodique* et le style *concis* forment ensemble un heureux mélange. Mais le style *diffus* est partout un défaut.

Le style *périodique* est *diffus*, lorsque pour remplir le cercle de la période, ou pour en égaliser les membres, on y fait entrer des circonlocutions, des épithètes, des incidences superflues. Mais lorsque chaque membre de la période est une partie essentielle de la pensée, rendue avec précision, et que les mots n'y occupent que le moins d'espace qu'il est possible; ce style, quoique développé, comme celui de Cicéron, n'est rien moins qu'un style *diffus*.

Le propre de celui-ci est de délayer la pensée dans une foule de paroles, de l'affaiblir en l'étendant; de l'embarrasser dans un amas d'idées accessoires et inutiles; de l'obscurcir, de la brouil-

ler, soit en éloignant les rapports, soit en les rendant équivoques. Ainsi, la lenteur, la faiblesse, et souvent l'ambiguïté, l'obscurité, sont les vices attachés au style *diffus*. Horace recommande la brièveté, comme un moyen de rendre le style plus net et plus coulant, et de ne fatiguer ni l'esprit ni l'oreille.

Est brevitate opus, ut currat sententia, nec se
Impediat verbis lassas onerantibus aures.

Dans la discussion et l'analyse, le style *diffus*, au lieu d'éclaircir les idées, y répand de nouveaux nuages : *In re naturaliter obscura, qui, in exponendo, plura quam necesse est superfundit, addit tenebras, non adimit densitatem.* (ARIST.)

Le style *diffus* est toujours lâche; mais le style est lâche sans être *diffus*, s'il manque de nerf et de ressort. C'est le défaut que César reprochait à l'éloquence de Cicéron; et Cicéron, de son côté, reprochait à celle de Brutus d'avoir plus de douceur et d'élégance que de force. De celle-ci il ne nous reste rien; mais pour celle de Cicéron, nous sommes en état de voir si dans les *Verrines*, les *Catilinaires*, les *Philippiques*, si dans les plaidoyers pour Milon et pour Ligarius, elle manquait de véhémence et d'énergie, et si, pour être élégant et harmonieux dans son style, il en avait moins de vigueur. Si César avait été à la place de Catilina, ou que Cicéron, au péril de sa tête, eût osé l'attaquer de même, je doute que César eût trouvé son éloquence aussi énervée qu'il le disait.

Lorsque l'éloquence doit être tempérée dans ses mouvements, et ne faire que développer le sentiment et la pensée, Cicéron paraît s'occuper de l'arrondissement de ses périodes et de l'harmonie de leur désinence: mais dans les moments où sa douleur, où son indignation éclate, lorsqu'il presse l'accusateur de Ligarius, lorsqu'il expose les violences et les rapines de Verrès, lorsqu'il accumule les crimes, les attentats de Clodius, qu'il dénonce Catilina, qu'il accable Pison, qu'il demande qu'Antoine soit déclaré l'ennemi public, a-t-il ces *esse videatur* qu'on lui reproche dans les écoles? pense-t-il à être élégant? Pour donner, comme lui, à l'élocution oratoire de l'ampleur et de la majesté, il faut, comme lui, être plein de hautes pensées, de sentiments

élevés ou profonds. Le style n'est vide et *diffus* que lorsque la solidité manque au volume, et que l'ampleur n'est que dans les mots. Ce n'est donc pas le style de Cicéron que l'on doit appeler *diffus*, mais bien le style de ses imitateurs, qui, parmi nous, et plus encore en Italie, n'ayant pas son génie et son âme, la riche abondance de ses idées, la plénitude de son savoir, et cette sensibilité plus féconde que son imagination même, ont voulu se donner le faste de son éloquence.

Le style *prolixe* approche du *diffus*, mais ce n'est pourtant pas le même; car tandis que le *diffus* s'étend, comme en superficie, sur des idées accessoires et superflues, le *prolixe* ne fait que se traîner pesamment en longueur, par des milieux qu'il eût fallu franchir, d'induction en induction, de conséquence en conséquence, et fatigue notre pensée en l'assujétissant à une pénible lenteur. Le style de nos procureurs est *prolixe*, celui de nos avocats est *diffus*. Le style des mauvais traducteurs est *diffus*; celui de presque tous les commentateurs est *prolixe*.

On est *diffus* dans les idées comme on l'est dans l'expression, et cela vient de ce qu'on ne sait pas les choisir, les régler, les enchaîner, les circonscrire, et qu'on écrit sans vue et sans dessein. « *C'est chose difficile*, dit Montaigne, *de fermer un propos; et n'est rien où la force d'un cheval se connoisse plus qu'à faire un arrêt rond et net. Entre les pertinents même, j'en vois qui veulent et ne se peuvent défaire de leur course. Cependant qu'ils cherchent le point de clorre le pas, ils s'en vont balivernant et traînant, comme des hommes qui défaillent de foiblesse.* » Aussi les maîtres de l'éloquence ont-ils fait un précepte, non-seulement de *dire ce qu'il faut, comme il le faut, et quand il le faut*; mais *de ne dire que ce qu'il faut*.

DIRECT. Dans l'histoire, on dit qu'un discours est *direct*, qu'une harangue est *directe*, lorsqu'on fait parler le personnage qui est en action. Au contraire, on appelle discours indirects ceux dont l'historien ne rapporte que la substance. Les anciens sont pleins de ces harangues *directes*, pour la plupart imaginées.

On peut voir, par exemple, quelle éloquence Tite-Live prête à ces premiers Romains qui, jusqu'au temps de Marius, s'occupaient *plus à bien faire qu'à bien dire,* comme le remarque Salluste. Les modernes sont plus réservés dans l'usage de ces ornements oratoires.

Cependant comme il ne faut pas en être prodigue, il ne faut pas non plus en être trop avare. Il est des circonstances où cette espèce de fiction, sans altérer le fond de la vérité, répand dans la narration beaucoup de force et de chaleur : c'est lorsque le personnage qui prend la parole ne dit que ce qu'il a dû naturellement penser et dire. Salluste pouvait ne donner qu'un précis des discours de Catilina à ses conjurés : il a mieux aimé le faire parler lui-même ; et cet artifice ne sert qu'à développer, par une peinture plus animée, le caractère et les desseins de cet homme dangereux. L'histoire n'est pas moins le tableau de l'intérieur que de l'extérieur des hommes. C'est dans leur âme qu'un écrivain philosophe cherche la source de leurs actions ; et tout lecteur intelligent sent bien qu'on ne lui donne pas les discours du personnage qu'on lui présente, pour des vérités de fait aussi exactes que la marche d'une armée, ou que les articles d'un traité. Ces discours sont communément le résultat des combinaisons que l'historien a faites sur la situation, les sentiments, les intérêts de celui qui parle ; et ce serait vouloir réduire l'histoire à la sécheresse stérile des gazettes, que de prétendre la dépouiller absolument de ses traits d'éloquence qui l'embellissent sans la déguiser.

Par exemple, qui peut se plaindre que Plutarque ait mis dans la bouche du Gaulois Brennus cette réponse aux envoyés de Rome, qui lui demandaient ce que lui avaient fait les Clusiens, pour venir assiéger leur ville ? « Les Clusiens nous font le tort de posséder plus de terres qu'ils n'en peuvent cultiver, et de ne pas nous en faire part, à nous qui sommes étrangers et pauvres, et en très-grand nombre. C'est le même tort que vous avaient fait anciennement les Albains, les Fidénates et ceux d'Ardée, et que vous ont fait encore tout récemment les Veïens, les Capénates, et la plupart des Falisques et des Volsques, contre lesquels vous marchez avec toutes vos forces. S'ils ne partagent avec vous leur

fortune, vous les faites esclaves, vous pillez leurs biens, vous ruinez leurs villes; et en cela, Romains, vous ne faites rien d'étrange ni rien d'injuste; mais vous suivez les plus anciennes de toutes les lois, qui ordonnent que le plus faible obéisse au plus fort, depuis Dieu même jusques aux bêtes brutes, à qui la nature a imprimé ce sentiment, que le fort domine sur le faible. Cessez donc d'avoir tant de pitié des Clusiens assiégés, de peur que votre exemple ne nous apprenne à avoir aussi pitié de tant de peuples que vous avez opprimés. »

Il n'est aucun genre de narration où le discours *direct* ne soit en usage, et il y répand une grâce et une force qui n'appartient qu'à lui. Mais dans le dialogue pressé, il a un inconvénient auquel il serait aussi avantageux que facile de remédier : c'est la répétition fatigante de ces façons de parler, *Lui dis-je*, *reprit-il*, *me répondit-elle*, interruptions qui ralentissent la vivacité du dialogue, et rendent le style languissant où il devrait être le plus animé. Quelques anciens, comme Horace, se sont contentés, dans la narration, de ponctuer le dialogue; mais ce n'était point assez pour éviter la confusion. Quelques modernes, comme la Fontaine, ont distingué les répliques par les noms des interlocuteurs ou par la seule ponctuation; mais cet usage ne s'est introduit que dans les récits en vers. Le moyen le plus court et le plus sûr d'éviter en même temps les longueurs et l'équivoque, serait de convenir d'un caractère qui marquerait le changement d'interlocuteur, et qui ne serait jamais employé qu'à cet usage. *Voyez* HARANGUE.

DISTIQUE. On appelle ainsi un couple de vers qui forment ensemble un sens complet.

Il y a des épigrammes, des madrigaux qui se renferment dans un *distique*.

Parve puer, lumen quod habes concede parenti :
Sic tu cœcus amor, sic erit illa Venus.

Extra fortunam est quidquid donatur amicis :
Quas dederis solas semper habebis opes.

Ci gît ma femme. Ah ! qu'elle est bien,
Pour son repos et pour le mien !

Les élégies des anciens ne sont qu'une suite de *distiques ;* et à l'exception des métamorphoses, c'est la forme qu'Ovide a donnée à tous ses ouvrages.

Quelques-uns de nos poëtes ont écrit en *distiques ;* ce sont communément ceux qui ont le moins de chaleur. On dit de Boileau, qu'il commençait par le second vers, afin de s'assurer qu'il serait le plus fort. Il est à craindre que cette manière ne soit fatigante à la longue : elle rend le style lâche et diffus ; car on est souvent obligé d'étendre, et par conséquent d'affaiblir sa pensée, afin de remplir deux vers de ce qui pouvait se dire en un : elle est surtout vicieuse dans la poésie dramatique, où le style doit suivre les mouvements de l'âme, et approcher le plus qu'il est possible de la marche libre et variée du langage naturel. En général, la grande manière de versifier c'est de penser en masse, et de remplir chaque vers d'une portion de la pensée, à peu près comme un sculpteur prend ses dimensions dans un bloc pour en former les différentes parties d'une figure ou d'un groupe, sans altérer les proportions. C'est la manière de Corneille, de Racine, de Voltaire, et de tous ceux dont les idées ont coulé à pleine source. Les autres ont produit les leurs, pour ainsi dire goutte à goutte, et leur style est comme un filet d'eau, souvent pure à la vérité, mais qui tarit à chaque instant. *Voyez* VERS.

DITHYRAMBE. Dans un pays où l'on rendait un culte sérieux au dieu du vin, il est assez naturel qu'on lui ait adressé des hymnes, et que dans ces hymnes les poëtes aient imité le délire et l'ivresse : c'était plaire à ce dieu que de lui ressembler ; et si les Grecs eux-mêmes méprisaient les abus de cette poésie extravagante, au moins devaient-ils en approuver l'usage et en applaudir le succès. Mais qu'on ait voulu renouveler cette folie dans des temps et parmi des peuples où Bacchus était une fable, c'est une froide singerie qui n'a jamais dû réussir.

Sans doute le bon goût et le bon sens approuvent que, pour

des genres de poésie dont la forme n'est que la parure, et dont la beauté réelle est dans le fond, le poëte se transporte en idée dans des pays et dans des temps dont le culte, les mœurs, les usages n'existent plus, si tout cela est plus favorable au dessein et à l'effet qu'il se propose. Par exemple, il n'est plus d'usage que les poëtes chantent sur la lyre dans une fête ou dans un festin; mais si, pour donner à ses chants un caractère plus auguste ou un air plus voluptueux, le poëte se suppose la lyre à la main et couronné de lauriers comme Alcée, ou de fleurs comme Anacréon, cette fiction sera reçue comme un ornement du tableau. Mais imiter l'ivresse sans autre but que de ressembler à un homme ivre; ne chanter de Bacchus que l'étourdissement et que la fureur qu'il inspire; et faire un poëme rempli de ce délire insensé; à quoi bon? quel en est l'objet? quelle utilité ou quel agrément résulte de cette peinture? Les Latins eux-mêmes, quoique leur culte fût celui des Grecs, ne respectaient pas assez la fureur bachique pour en estimer l'imitation; et de tous les genres de poésie, le *dithyrambe* fut le seul qu'ils dédaignèrent d'imiter. Les Italiens modernes sont moins graves : leur *imagination singeresse et imitatrice*, pour me servir de l'expression de Montaigne, a voulu essayer de tout; ils se sont exercés dans la poésie *dithyrambique*, et pensent y avoir excellé. Mais, à vrai dire, c'est quelque chose de bien facile et de bien peu intéressant que ce qu'ils ont fait dans ce genre. Rien certainement ne ressemble mieux à l'ivresse que le chœur des Bacchantes d'Ange Politien, dans sa fable d'Orphée; mais quel mérite peut-il y avoir à dire en vers : *Je veux boire. Qui veut boire? La montagne tourne, la tête me tourne. Je chancelle. Je veux dormir*, etc.

La vérité, la ressemblance n'est pas le but de l'imitation, elle n'en est que le moyen; et s'il n'en résulte aucun plaisir pour l'esprit ou pour l'âme, c'est un badinage insipide, c'est de la peine et du temps perdus.

Nos anciens poëtes du temps de Ronsard, qui faisaient gloire de parler grec en fançais, ne manquèrent pas d'essayer aussi des *dithyrambes;* mais ni notre langue, ni notre imagination, ni notre goût ne se sont prêtés à cette docte extravagance.

DIVISION. Rien de plus vain que l'affectation de *diviser* un sujet simple, un sujet que l'esprit embrasse, pour ainsi dire, d'un coup d'œil. Quand l'orateur a bien conçu le sien, et qu'il l'a pénétré dans toute sa profondeur et dans toute son étendue, s'il est obligé d'y chercher une *division*, c'est un signe infaillible qu'il n'en a pas besoin. Les *divisions* nécessaires sont celles qui se présentent naturellement et sans peine; où il n'y a point de masses distinctes, il ne faut point de *division* expresse; il ne faut que de l'ordre, de la méthode, de la progression dans le développement des idées. C'est fatiguer l'esprit de l'auditeur, plutôt que de le soulager, que de lui présenter des *divisions* subtiles qui lui échappent malgré lui; et plus elles sont fugitives, plus elles étaient superflues.

C'est contre cette économie, puérilement recherchée, d'un discours dont le caractère répugne à l'affectation, que Fénelon s'est élevé, c'est de cet arrangement symétrique et curieusement compassé, que la Bruyère a fait sentir le ridicule. Mais autant il y a de petitesse d'esprit à affecter une *division* inutile, autant il y aurait de négligence à laisser confondre les parties d'un sujet vaste et compliqué.

Il faut, dit Platon, *regarder comme un dieu celui qui sait bien définir et bien* diviser. L'un et l'autre en effet demandent un esprit qui non-seulement embrasse les objets dans toute leur étendue, mais qui les pénètre à fond dans tous les points; qui non-seulement en conçoive nettement la nature et l'essence, mais qui les voie sous toutes les faces et en saisisse tous les rapports.

Ce n'est donc pas un art futile que Cicéron nous a prescrit, lorsqu'il a fait de la *division* un des préceptes de sa méthode : *Recte habita in causa partitio illustrem et perspicuam totam efficit orationem.* (De Inv. l. I.)

Il distingue deux sortes de *divisions*. L'une est celle qui sépare de la cause ce qui est convenu, et la réduit à ce qui est en question. Par exemple, s'il s'agissait, dit-il, d'absoudre Oreste du meurtre de sa mère, son défenseur dirait : « Que la mère ait été tuée par le fils, c'est un fait dont je conviens avec mes adversaires; qu'Agamemnon ait été tué par sa femme, c'est en-

core un fait dont mes adversaires conviennent avec moi. (De Inv. I. I.) » La controverse ou l'état de la cause se réduit donc alors à savoir si le fils est coupable d'avoir vengé son père, et à quel point il est coupable : c'est à quoi se doit attacher l'attention de juges et l'éloquence de l'orateur. L'autre espèce de décision est celle qui, dans la cause même réduite au point de la question, expose en peu de mots la distinction des choses dont il importe de parler.

La première désigne à l'auditeur l'objet dont il doit s'occuper, et délivre son attention de ce qui ne fait plus de difficulté dans la cause; la seconde lui marque, dans le plan du discours, des points fixes pour appuyer son attention et sa mémoire, et lui trace la route que l'orateur va suivre et va lui faire parcourir avant d'arriver à son but. Les qualités qu'on y exige sont la brièveté, l'intégrité, la simplicité.

1° La *brièveté*. Elle n'admet que les mots nécessaires; aucune circonlocution, aucun ornement étranger. Observons en passant que, contre cette règle, le plus grand nombre de nos prédicateurs affectent de tourner et d'amplifier leur *division*, de manière qu'ils rendent trouble ce qu'il doit y avoir de plus clair; qu'ils rendent vague ou confus ce qu'il doit y avoir de plus précis et de plus simple, et qu'après avoir fait, en écoliers, leur thême de plusieurs façons, ils ne laissent dans les esprits qu'un fatigant amas de synonymes et d'antithèses. Ces *divisions* laborieuses sont communément celles dont j'ai déjà parlé, qui, n'étant pas données par la nature, sont le travail futile de l'esprit et de l'art. Celle qui se présente d'elle-même à la réflexion s'énonce en peu de mots; et comme les points en sont bien marqués, on n'a pas besoin, pour les démêler, d'une analyse métaphysique.

2° L'*intégrité*. Cicéron l'appelle *absolution*, pour exprimer la correspondance complète de la *division* avec l'étendue du sujet et ses parties intégrantes : car il faut bien se garder, dit-il, d'y rien omettre d'essentiel à la cause, et à quoi l'on soit obligé de recourir après l'avoir oublié; ce qui serait dans l'orateur une maladresse honteuse : *Quod vitiosissimum ac turpissimum est.* (De Inv. I. I.)

On manque à ce précepte lorsqu'au lieu d'embrasser toute l'idée de son sujet, on n'en présente qu'une face; et c'est ce qui arrive fréquemment dans ce genre d'éloquence philosophique ou religieuse que les anciens appelaient *indéfini*, et dans lequel on agite, non des causes particulières, mais des questions générales.

« N'est-ce pas, demandais-je à un prédicateur célèbre, n'est-ce pas une heureuse *division* que celle de Cheminais dans son sermon de l'ambition, où il montre qu'*elle ne fait que des esclaves et des tyrans?* « Cette *division*, me dit-il, a le défaut de trop restreindre l'idée du sujet; et je la crois mieux embrassée si dans le pacte de la fortune avec l'ambitieux, on fait voir *ce qu'elle exige et ce qu'elle donne.* » En effet, dans ce plan je vis la chose tout entière, au lieu que celui de Cheminais n'en présente que deux aspects.

3° La *simplicité*, que Cicéron appelle *paucitas*. Elle consiste à ne prendre pour membres de la *division* que les idées principales et distinctes l'une de l'autre. Si l'orateur, en attaquant un mauvais citoyen, disait de lui : « Je prouverai que, par sa cupidité, son audace et son avarice, il a fait toute sorte de maux à la république; » la *division* serait vicieuse, puisque l'idée de *cupidité* renferme celle d'*avarice*. C'est la faute la plus commune du vulgaire des orateurs.

Il peut arriver cependant que la *division* manque de simplicité, quoique les parties en soient distinctes; et c'est ce qui arrive fréquemment dans nos sermons, lorsque l'orateur, après avoir *divisé*, subdivise, et fait de son discours comme un arbre dont les branches s'épuisent en se ramifiant et ne poussent qu'un bois sans fruit.

Dans le genre oratoire, il faut se souvenir que rien ne frappe la multitude que les grandes masses; les détails multipliés papillotent aux yeux de l'esprit, se confondent dans la mémoire, et ne font sur l'âme que des impressions légères et fugitives comme eux.

L'abus des *subdivisions* n'en exclut pourtant pas l'usage; et lorsque le développement du sujet les exige, elles sont placées; mais alors même, dit Cicéron, la simplicité consiste à ne pas y

admettre de superfluités, comme l'orateur qui dirait : « Ce dont mes adversaires sont accusés, je prouverai qu'ils l'ont pu faire, qu'ils l'ont voulu faire, et qu'ils l'ont fait; car s'il est prouvé qu'ils l'ont fait, le reste devient inutile. »

Mais Cicéron lui-même ne semble-t-il pas tomber dans ce défaut, lorsque dans la septième des Philippiques il *divise* ainsi : *Cur pacem nolo? quia turpis est, quia periculosa, quia esse non potest?* Car s'il est prouvé que la paix avec Antoine est impossible, il est superflu de faire voir qu'elle serait honteuse et dangereuse. Lui-même il dit ailleurs que dans le genre délibératif les deux grands moyens sont l'impossibilité ou la nécessité. Mais ces deux moyens ne sont pas toujours bien démontrés, et c'est alors qu'ils ont besoin d'appui.

Voyez le modèle des *subdivisions* dans le sermon de Massillon sur la mort du pécheur et sur celle du juste, sermon que je regarde comme le chef-d'œuvre de l'éloquence de la chaire.

Que la *division* soit complète, précise, et distincte, c'est-à-dire, qu'elle embrasse tout son sujet, qu'elle ne s'étende point au delà, que les parties qu'elle distingue ne rentrent point l'une dans l'autre, qu'elles soient toutes correspondantes, et comme les branches d'une tige commune partant toutes du même point; ce sont des règles que la philosophie observe comme l'éloquence. Cicéron les étend à toute sorte de composition raisonnée; et il en cite pour exemple la belle exposition de l'Andrienne de Térence, où Cimon dit à son esclave :

Eo pacto et gnati vitam et consilium meum
Cognoscis, et quid facere in hac re te velim.

En effet, dans l'instruction du vieillard, cette *division* est remplie.

Toutes ces règles sont celles du bon sens; et elles seraient superflues si ce qu'on appelle le sens commun était moins rare. Mais soit manque de réflexion ou de justesse dans l'esprit, on voit tous les jours ceux qui méprisent les règles, et qui nous disent avec confiance que le talent n'en a pas besoin, prouver par leurs écrits qu'avec le talent même on a tort de les négliger.

Je n'ajouterai plus qu'une observation : c'est que la *division*

la plus ingénieuse, la plus séduisante pour l'orateur, le trompe fort souvent, en ce que l'une des parties est féconde et favorable à l'éloquence, et que l'autre est stérile et ne peut lui fournir que des détails inanimés. Dans une cause où le sujet commande, c'est un mal sans remède. Tout ce que l'orateur peut faire alors, c'est de disposer son sujet de façon que la partie aride et épineuse soit la première et la plus courte ; et que celle qui donne lieu à des tableaux frappants, à des mouvements pathétiques, soit la dernière et la plus étendue : c'est ce que Cicéron a observé singulièrement dans son plaidoyer pour Milon.

Cette méthode est d'autant plus facile à pratiquer, que dans presque toutes les causes le sujet présente d'abord ce qu'il a de litigieux ; et qu'après la discussion, se place, comme de soi-même, ce qu'il a de plus oratoire.

Mais dans un genre d'éloquence où l'orateur est libre de choisir ses sujets, il manque d'art si l'une des parties est riche et belle aux dépens de l'autre. L'éloquence, comme la poésie, doit aller en croissant, non pas du faible au fort, du mal au bien, mais du bien au mieux, et de l'intéressant au plus intéressant encore. Les commençants, faute de prévoyance, se laissent éblouir par les beautés que leur présente une première partie ; et quand ils arrivent à la seconde, leur sujet se trouve épuisé. D'autres comptent sur les ressources de leur seconde partie pour relever la faiblesse de la première, et pour réchauffer l'auditoire ; il n'est plus temps, l'auditoire est glacé, et son attention rebutée. L'homme habile, en méditant sa *division*, prévoit, pèse, et balance ce que chaque partie de son sujet peut lui donner :

Et quæ
Desperat tractata nitescere posse, relinquit. (Hor.)

Au reste, le plus sûr moyen de trouver aisément des *divisions* heureuses, c'est de concevoir nettement des sujets vastes et féconds.

Cui lecta potenter erit res,
Nec facundia deseret hunc, nec lucidus ordo. (Hor.)

DRAME. On donne aujourd'hui plus particulièrement ce nom à une espèce de tragédie populaire, où l'on représente les événements les plus funestes et les situations les plus misérables de la vie commune.

Tous les genres sont bons, hors le genre ennuyeux,

a dit M. de Voltaire; et celui-ci peut avoir son intérêt, son utilité, son agrément, sa beauté même. Pour l'intérêt, il est aisé d'y en mettre. L'enfance, la vieillesse, l'infirmité dans l'indigence, la ruine d'une famille honnête, la faim, le désespoir sont des situations très-touchantes; une grêle, une inondation, un incendie, une femme avec ses enfants prêts à périr ou dans les eaux ou dans les flammes, sont des tableaux très-pathétiques; les hôpitaux, les prisons, et la grève, sont des théâtres de terreur et de compassion si éloquents par eux-mêmes, qu'ils dispensent l'auteur qui les met sous nos yeux d'employer une autre éloquence. Les malheurs domestiques, les événements de la vie commune ont aussi l'avantage d'être plus près de nous, et, quoiqu'ils nous étonnent moins que les aventures des héros et des rois, ils doivent nous toucher plus vivement: je n'en fais aucun doute; et si le genre le plus intéressant pour le plus grand nombre est le meilleur de tous, le *drame* l'emporte sur la tragédie: Corneille, Racine, Voltaire, ont peu connu le grand art d'émouvoir, et ont été d'autant plus maladroits, qu'avec des sujets populaires et les moyens dont je viens de parler, ils se seraient épargné bien des veilles: le canevas de leur pantomime une fois tracé, l'acteur aurait pu le remplir.

Pourquoi donc ni les Grecs, ni les Latins, ni les Français, jusqu'à nos jours, n'avaient-ils employé des moyens si faciles d'intéresser et d'émouvoir? Pourquoi le grand modèle des *dramaturges*, Shakspeare, n'a-t-il pas lui-même pris ses sujets parmi le peuple? et pourquoi a-t-il préféré les crimes et les malheurs des rois? C'est que, dans aucun temps, parmi les peuples éclairés, intéresser et émouvoir n'ont été l'objet du spectacle. Il en est de la bonne poésie comme de l'éloquence: elle intéresse pour instruire, elle émeut pour persuader. Le pathétique est un de ses moyens, et son moyen le plus puissant, mais non pas sa fin

ultérieure. Un *drame* qui ne tend ni à instruire ni à corriger est à l'égard de la tragédie ce que la farce est à l'égard de la bonne comédie. Telle farce divertit plus la multitude que *le Tartufe* ou *le Misanthrope ;* tel *drame* aussi l'émeut plus vivement que *Cinna, Athalie*, et *Zaïre* elle-même : mais après avoir ri deux cents ans au spectacle de la farce, et pleuré à celui du *drame*, qu'aurions-nous appris de nouveau ? *Quæ est autem in hominibus tanta perversitas, ut, inventis frugibus, glande vescantur ?* (Cic.)

On n'a point assemblé les hommes pour leur montrer sur un théâtre ce qui se passe tous les jours autour d'eux, surtout parmi la populace. La nature est encore plus vraie et plus touchante que son imitation ; et s'il ne s'agissait que de la vérité, les carrefours, les hôpitaux, la grève, seraient des salles de spectacle.

Les Grecs savaient très-bien qu'il y avait au monde des vagabonds et des mendiants, des hommes faibles et opprimés, des malheureux tombés de l'opulence dans la misère et l'esclavage : mais ce qu'ils ne savaient pas assez, ou ce qu'ils pouvaient oublier, c'est que les rois étaient eux-mêmes les jouets de la destinée ; que nul degré d'élévation ne mettait l'homme au-dessus des revers ; qu'il y avait des calamités pour toutes les conditions ; et l'on rapportait du spectacle cette grande leçon de modestie et de constance,

Tout mortel est chargé de sa propre douleur.

Les Grecs savaient qu'il y avait partout des hommes imprudents, passionnés, coupables, ou par une erreur volontaire, ou par un mauvais naturel ; mais ce qu'il importait de leur apprendre, c'est que dans les rois l'imprudence, la passion, l'erreur, ou la méchanceté, avaient des effets effrayants et des suites épouvantables : et ils se retiraient du spectacle avec cette grande leçon de prudence et de politique,

Du fol orgueil des rois les peuples sont punis.

Le même principe d'utilité morale a dû agir, comme à notre insu, dans la formation du nouveau système tragique : car le bon goût et le bon esprit ne sont qu'un ; et plus les hommes sont éclairés, plus leurs plaisirs sont raisonnables. Dans la peinture

des dangers et des malheurs où les passions nous engagent, le pathétique n'a donc été que le moyen de l'instruction ; et en nous faisant frémir ou pleurer sur le destin de nos semblables, la tragédie a dû nous faire voir par quelle impulsion violente ou par quel attrait insensible l'homme en proie à ses passions devient coupable et malheureux. Mais ici les moyens sont les mêmes pour l'héroïque et pour le populaire. Les passions étendent leurs ravages dans tous les états de la vie; l'exemple des dangers et des malheurs qu'elles entraînent peut donc être pris également dans tous les états : le fils de Brutus et Barnewelt sont tous les deux une leçon terrible.

Aussi ne disputons-nous pas au *drame* le mérite qu'il peut avoir, lorsqu'à l'exemple de la tragédie, il placera dans le cœur humain le ressort des événements, le mobile de l'action. Que l'homme y soit malheureux par sa faute, en danger par son imprudence, jouet de sa propre faiblesse, victime de sa passion ; ce genre, avec moins de splendeur, de dignité, d'élévation que la tragédie, ne laissera pas que d'avoir sa bonté poétique et sa bonté morale. Il ne demande point ce génie exalté, qui exagère avec vraisemblance, qui agrandit et embellit tout; mais il demande un esprit juste et pénétrant, un œil observateur, une imagination vive, une sensibilité profonde, l'éloquence du style et le choix dans l'imitation.

Le mauvais *drame* est donc celui qui roule sur des accidents dont l'homme est la victime sans en être la cause. Une calamité, un malheur domestique, un accident funeste qui vient d'une cause étrangère, ne prouve rien, n'instruit et n'avertit de rien. Le spectateur en est affligé, mais d'une tristesse stérile ; et c'est ce qui la rend pénible : car, à se consulter soi-même, on trouvera que cet intérêt qu'on a pris à un spectacle uniquement funeste, n'est autre chose que le sentiment d'un malheur auquel on ne voit ni préservatif ni remède; et la vérité inutilement affligeante qui nous en reste, et qui nous poursuit quand l'illusion est dissipée, c'est de penser qu'il y a au monde une infinité d'êtres souffrants qui n'ont pas mérité leur sort.

Il est bien vrai que l'auteur a soin de ménager pour le dénoûment quelque bel acte de bienfaisance, qui vient tirer du préci-

pice les personnages intéressants. Mais on ne sait que trop que c'est là le roman de la société, et que le reste en est l'histoire.

Il arrive quelquefois que le *drame* nous fait admirer dans le malheur la sérénité, la constance, le courage de la vertu; qu'il nous fait aimer la candeur, la modestie et la fierté d'une innocence incorruptible. Mais, quoiqu'un exemple si touchant ait son attrait et son utilité, il faut que les hommes qui ont le plus étudié la nature et l'art, n'aient pas jugé ce moyen d'instruire et de corriger assez puissant, puisque aucun d'eux n'a cru que l'intérêt de l'admiration, de la bienveillance et de la pitié pût remplir l'objet du spectacle. Attaquer le vice par la crainte du ridicule et de la honte; le crime, par l'effroi des remords qui l'assiégent et du châtiment qui le suit; les passions, par la peinture des tourments, des dangers, des malheurs qui les accompagnent: voilà les grands effets du théâtre. Sa morale ressemble aux lois qui prescrivent et qui menacent. L'émulation de l'exemple est le plus faible de ses moyens.

Le *drame* ayant donc renoncé au ridicule, que Térence lui-même a cru devoir mêler au pathétique de l'Andrienne, il ne lui reste plus que les moyens de la tragédie, la terreur et la compassion; et l'une et l'autre n'est salutaire, comme on vient de le voir, qu'autant que le malheur est causé, ou par le crime, et le fait détester, ou par la passion, et nous avertit de la craindre. Mais alors le *drame* est bien loin de pouvoir être la ressource d'un homme sans talent, d'un mauvais écrivain, d'un barbouilleur qui se croit peintre.

L'invention d'un sujet pathétique et moral, populaire et décent, ni trivial ni romanesque, et dont la singularité conserve l'air du naturel le plus simple et le plus commun; la conduite d'une action qui doit être d'autant plus vive, qu'elle ne sera soutenue par aucun des prestiges de l'illusion théâtrale, et d'autant plus adroitement nouée et dénouée, que les fils en sont mieux connus, une imitation présentée tout à côté de son modèle, et dont la moindre invraisemblance serait frappante pour tous les yeux; des mœurs bourgeoises ou populaires à peindre sans grossièreté, sans bassesse, et pourtant avec l'air de la vérité; un langage simple et du ton de la chose et des per-

sonnages, mais correct, mais facile et pur, naïf, ingénieux, sensible, énergique lorsqu'il doit l'être; jamais forcé, jamais rampant, jamais plus haut que le sujet; des caractères à dessiner, à combiner, à soutenir, où l'innocence, la vertu, la bonté sont ce qu'il y a de plus facile à peindre (car le mélange des vertus et des vices, d'un heureux naturel et d'un mauvais penchant, d'un fonds d'honnêteté que la contagion de l'exemple altère et commence à corrompre, un choc de passions contraires ou d'inclinations opposées, sont de bien autres difficultés); voilà ce qui passe les forces du commun des faiseurs de *drames*. Mais ce qui les passe encore plus, c'est l'art de rendre le crime supportable dans un spectacle populaire, car il est là dans toute sa bassesse et avec toute sa noirceur. Il tarde au spectateur de le voir traîner à la Grève; et dès qu'on l'a mis sur la scène, il n'y a pas d'autre moyen décent de l'en faire sortir, que de l'envoyer au gibet.

Ces difficultés réunies ont fait prendre à la foule des *dramaturges* le parti le plus commode, de tirer tout leur pathétique des accidents de la vie commune; et leur action, réduite en pantomime, les dispense du soin d'écrire et de la peine de penser.

Leur théorie roule sur deux erreurs : l'une, que tout ce qui intéresse est bon pour le théâtre; l'autre, que tout ce qui ressemble à la nature est beau, et que l'imitation la plus fidèle est toujours la meilleure.

Rien de plus intéressant, je l'avoue, que de voir dans une masure une famille honnête, délaissée et réduite aux dernières extrémités de la misère et du désespoir. Vous êtes sûr de déchirer les cœurs, d'arracher des sanglots de tout un auditoire, et de le noyer dans ses larmes, avec les cris de ces enfants qui demandent du pain à leur malheureux père, et avec les larmes d'une mère qui voit son nourrisson, pour qui les sources de la vie ont tari, prêt à expirer dans son sein. Mais quel est le peuple féroce dont un pareil spectacle fera l'amusement? Quel plaisir peut nous faire l'image d'un malheur sans fruit, où l'homme est victime passive, où sa volonté ne peut rien? Affligez-moi, mais pour m'instruire, mais pour m'apprendre à me garantir du

malheur dont je suis témoin. Montrez-moi, j'y consens, une famille désolée, mais dont la ruine et le malheur soient causés par un vice, par une passion funeste dont le germe soit dans mon cœur. La liqueur dont vous m'abreuvez est amère; je le veux bien, pourvu qu'elle soit salutaire, et que la leçon me dédommage de ce qu'elle m'a fait souffrir. La douleur que m'aura causée un spectacle affligeant doit être soulagée par la réflexion; et ce soulagement consiste à pouvoir me dire à moi-même, que l'homme est libre d'éviter le malheur dont je viens de voir la peinture; que le vice, la passion, l'imprudence, la faiblesse qui en est la cause, n'est pas un mal nécessaire; et que je puis moi-même m'en préserver ou m'en guérir. Mais d'une grêle, d'un incendie, d'un accident funeste qui fait des malheureux, quelle est pour ma pensée la réflexion consolante? et de quoi l'amertume du sentiment que ce spectacle m'a laissé est-elle le contre-poison?

Un exemple va me faire entendre. Il dépendait de M. de Voltaire de rendre infiniment plus pitoyable et plus touchante la situation de l'enfant prodigue. Il a écarté de la scène précisément tout ce qu'un faiseur de *drames* y aurait mis. Pourquoi cela? parce que dans ses principes et dans son plan, il ne s'agissait pas d'employer un art superflu à rendre intéressantes l'indigence et la faim, mais de tirer le pathétique d'une situation morale, de rendre salutaire l'exemple d'un jeune homme à qui sa facilité, sa faiblesse, et l'attrait du mauvais exemple, ont fait préférer les plaisirs du vice au bonheur que lui offrait un amour vertueux. Ses réflexions, ses regrets, sa douleur, le fonds d'honnêteté et de délicatesse qui reste dans ses sentiments, la honte qui l'accable, l'espérance qui le soutient, l'amour que le malheur et le remords ont fait revivre dans son âme, les reproches de la nature, plus amers que ceux de l'amour, l'impatience et la crainte de se voir aux genoux d'un père abandonné et d'une maîtresse outragée, ce tableau de la renaissance de toutes les vertus dans un cœur que le vice a pu souiller mais n'a pu corrompre, c'est là ce que M. de Voltaire a cru digne d'être présenté aux yeux des spectateurs, et non pas des objets qu'on ne rencontre que trop souvent sur son passage.

Le mérite du poëte, le charme du spectacle, ne consistent pas seulement à nous offrir des tableaux dont nous soyons émus, mais dont nous nous plaisions à l'être. Le trivial a beau être touchant : « Je ne vais point au spectacle, disait un homme de sens et de goût, pour n'y voir et pour n'y entendre que ce que je vois et ce que j'entends en me mettant à ma fenêtre. » Il y a donc, même pour le pathétique, un choix, un attrait de curiosité, un désir de voir la nature, ou sous de nouveaux points de vue, ou revêtue de formes et de couleurs nouvelles. Des combinaisons d'intérêts, de caractères, et d'incidents, peu communes et pourtant vraisemblables; des nuances de mœurs que ne présente pas la société journalière, ou, dans ce qui s'y passe, des singularités que nous n'aurions pas aperçues et que l'œil du peintre a saisies; un naturel qui n'a rien de vulgaire, soit dans l'expression du vice, soit dans celle de la vertu; enfin cet assemblage de traits épars sur la scène du monde, qui, recueillis et rapprochés, forment un tableau ressemblant, dont rien de semblable n'existe : telle est l'imitation poétique. *Voyez* IMITATION.

Nulle action dans la vie ne serait théâtrale si on la rendait fidèlement. Il y a toujours des vides, des longueurs, des circonstances superflues, des détails froids et plats, qu'il serait puéril de raconter, et plus puéril de mettre en scène. L'art du conteur est de réduire l'action à ce qu'elle a d'original ou d'intéressant. L'art du poëte *dramatique* est de l'étendre et de l'embellir, d'en élaguer ce qu'elle a de commun, et d'y ajouter ce qui peut la rendre plus singulière et plus piquante, ou plus vive et plus animée. C'est bien partout l'air de la vérité, sa ressemblance, mais jamais sa copie. Il en est du langage comme de l'action.

Le poëte qui écrit comme on parle écrit mal. Sa diction doit être naturelle, mais de ce naturel que le goût rectifie, où il ne laisse rien de froid, de négligé, de diffus, de plat, d'insipide. Le langage même du peuple a sa grâce et son élégance, comme il a sa bassesse et sa grossièreté ; il a ses tours ingénieux et vifs, ses expressions pittoresques; et parmi les figures dont il est plein, il en est de très-éloquentes. Il aura donc aussi sa pureté, quand

le choix sera fait avec discernement. L'opération du goût, dans l'art d'imiter le langage, ressemble à celle du crible qui sépare le grain pur d'avec la paille et le gravier.

Cette théorie est connue; mais dans le système du *drame*, il paraît qu'on ne l'admet point. L'exacte vérité, la nature elle-même est ce qu'on affecte de rendre; et ce système est très-commode, car il dispense et du goût dans le choix, et du génie dans l'invention, et du don de donner aux choses un tour, une grâce nouvelle. Copier ce qu'on voit, dire ce qu'on entend, et donner pour du naturel l'incorrection, la platitude, l'insipidité du langage, comme l'oiseuse futilité des petits détails pantomimes qui se mêlent à l'action, c'est, dans ce genre, ce qu'on appelle connaître et peindre la nature. Le trivial, le bas, le dégoûtant, tout sera bon, car tout est vrai. Ainsi la farce a profité de la faveur accordée au *drame;* et, en effet, la même corruption du goût qui fait approuver l'un doit faire applaudir l'autre : car si tout ce qui fait frémir ou pleurer est digne de la scène, tout ce qui fait rire en sera digne aussi; et de proche en proche les plaisirs du bas peuple deviendront ceux de tout le monde.

Ce système des faiseurs de *drames* n'est pas encore, il est vrai, celui de nos sculpteurs et de nos peintres, mais il est celui des modeleurs et enlumineurs du boulevard. « Quel est le mérite sublime de la sculpture? vous diront ces grossiers artistes; n'est-ce pas d'imiter si fidèlement la nature que l'image soit prise pour la réalité? Eh bien, placez dans vos jardins ces figures colorées, d'un paysan, d'un soldat, d'un abbé; et si l'on ne s'y méprend pas, nous passerons pour des sculpteurs médiocres. »

On s'y méprendra; et vous serez encore indignes du nom de sculpteur. On ne se méprendra point de même à la Vénus, au Laocoon, à l'Hercule, à l'Antinoüs, à l'Apollon, au Gladiateur antique, ni au Milon du Pujet, ni au Mercure de Pigal; et ce seront toujours les chefs-d'œuvre de l'art. Rendre crûment la vérité commune est le talent d'un ouvrier; faire mieux que n'a fait la nature elle-même, et l'embellir en l'imitant, est l'art réservé au génie.

Cependant s'il fallait en croire quelques spéculateurs modernes, tout dans les arts devrait concourir à ce qu'ils appellent l'*effet*, c'est-à-dire à l'illusion et à l'émotion la plus forte; et plus l'illusion serait complète et le spectacle pathétique, plus il nous serait agréable, quelque moyen que l'on eût pris pour nous tromper et pour nous émouvoir.

Cette opinion peut être celle d'un peuple sans délicatesse, qui ne demande qu'à être ému. Mais pour un monde éclairé, cultivé, et doué d'organes sensibles, le plaisir de l'émotion dépend toujours des moyens qu'on y emploie ; et s'il n'a éprouvé au spectacle que les angoisses d'un intérêt pénible, sans aucune de ces jouissances de l'esprit et de l'âme que le développement du cœur humain, l'éloquence des passions, les charmes de la poésie, mêlent à l'illusion du théâtre des Racine et des Voltaire, il fera peu de cas d'un *drame*, qui, avec l'imitation et l'expression triviale de la douleur et de la plainte, avec des objets pitoyables, avec des cris, des larmes, des sanglots, l'aura physiquement ému.

La distinction des deux genres paraîtra plus sensible dans les vers que voici.

Il est un art d'imiter la nature,
Que de ses dons le génie a doué;
Il en est un qu'il a désavoué,
Comme une lourde et grossière imposture.
L'un, plein de force et de facilité,
Avec mesure embellit, exagère;
En imitant, sa main, sûre et légère,
Joint la richesse à la simplicité :
Hardi mais sage, élégant mais sévère,
Et libéral sans prodigalité,
La grâce noble est son grand caractère.
L'autre, indigent de son stérile fonds,
Va mendiant les secours qu'il amasse.
Dans ses sujets, pour les rendre féconds,
C'est encor peu de charger, il entasse.
S'il a dessein d'inspirer la pitié,
Rien à ses yeux n'est assez pitoyable;
Si la terreur, rien n'est trop effroyable.
Le tendre amour, la sensible amitié,

Et la nature encore plus déchirante,
Et l'innocence, éperdue, expirante,
Et la vertu dans l'excès du malheur,
N'ont, à son gré, qu'une faible couleur.
Sous des haillons il nous peint l'indigence,
Il fait de sang dégoutter la vengeance,
Et sur la roue il montre la douleur.
Le cannibale avec ses barbaries
N'est pas encor un objet assez noir :
A son spectacle, il faut, pour émouvoir,
Le parricide entouré de furies.
Il va fouiller jusque dans les tombeaux,
Il en revient couvert d'affreux lambeaux;
Et quand d'horreur il voit que l'on frissonne,
Il s'applaudit du plaisir qu'il nous donne.

Voyez ACTION et PANTOMIME.

DUO. Il en est du *duo*, du trio, en musique, comme du monologue dans la simple déclamation. Il arrive dans la nature qu'on parle quelquefois seul et à haute voix, soit dans la réflexion tranquille, soit dans la passion ; et de là, par extension, la vraisemblance du monologue. Il arrive aussi quelquefois que deux, trois, quatre personnes, dans la vivacité, parlent toutes ensemble : que les répliques du dialogue, en se pressant, se croisent, se confondent, ou que le mouvement de l'âme des interlocuteurs étant le même, ils disent tous la même chose : c'en est assez pour établir la vraisemblance du *duo*, du trio, du quatuor, etc. Car toutes les fois que l'illusion est agréable, on s'y prête avec complaisance; et tout ce qui est possible, on le suppose vrai.

Heureusement pourtant il se trouve que plus le *duo* se rapproche de la nature, plus il est susceptible d'expression, d'agrément et de variété ; et qu'à mesure qu'il s'en éloigne, il perd de ses avantages. Dans le *duo* de l'opéra français, tel qu'on l'a fait jusqu'à présent, les deux personnes disent d'un bout à l'autre presque la même chose et parlent sans cesse à la fois : c'est là ce qu'il y a de plus éloigné de la vérité, et en même temps de moins

agréable. Ce n'est qu'un bruit confus et monotone qui se perd dans le chaos des accompagnements, et dont tout l'agrément se réduit à quelques accords qui ne vont point à l'âme, parce qu'ils manquent d'expression.

Le *duo* italien, au contraire, est un dialogue concis, rapide, symétriquement composé, et susceptible, comme l'air, d'un dessein régulier et simple. Dans ce dialogue, d'abord les voix se font entendre séparément, et chacun dit ce qu'il doit dire : les âmes se répondent, les divers sentiments se contrarient et se combattent ; jusque-là tout se passe comme dans la nature. Mais vient un moment où le dialogue est si pressé, qu'il n'y a plus d'alternative, et que des deux côtés les mouvements de l'âme s'échappent à la fois : alors les deux voix se rencontrent, et leur accord n'est pas moins un plaisir pour l'âme que pour l'oreille, parce qu'il exprime ou la réunion de deux sentiments unanimes, ou le combat vif et rapide de deux sentiments opposés. Ici l'art prend quelque licence.

Le talent de faciliter, pour le musicien, la marche du *duo*, sur des mouvements analogues et sur un motif continu, ce talent, dis-je, a ses difficultés : il suppose dans le poëte une oreille sensible au nombre, et beaucoup d'habitude à manier la langue et à la plier à son gré. Métastase est encore pour nous le modèle le plus parfait dans l'art d'écrire le *duo* : il s'y est attaché surtout à donner aux répliques correspondantes une égalité symétrique ; et ce qui est encore plus essentiel, il a choisi pour le *duo* le moment le plus intéressant et le plus vif du dialogue, et il y a ménagé les gradations de manière que la chaleur va toujours en croissant. Cette forme de chant, la plus naturelle de toutes, est aussi la plus animée et celle d'où l'on peut tirer les effets les plus surprenants.

Depuis que cet article a été imprimé pour la première fois, la forme italienne du *duo*, du trio, du quatuor, etc., a été reçue avec les plus grands applaudissements sur nos deux théâtres lyriques. J'ai fait faire, à moi seul, soit au théâtre de l'Opéra-Comique, soit à celui de l'Opéra, trente morceaux de ce genre, qui tous, du côté de la musique, ont eu le plus brillant succès ; et les compositeurs m'ont assuré qu'ils n'avaient pas plus de peine

à dessiner un *duo*, un trio, un quatuor, sur nos vers français faits avec soin, que s'ils le composaient sur des paroles italiennes. C'était là pourtant, dans l'opinion de ceux qui refusaient une musique à notre langue, la plus grande difficulté. La voilà vaincue, sans qu'il en ait coûté un seul effort gênant pour le musicien, ni aucune altération de l'accent et de la prosodie de la langue française ; car, pour ne répondre que de ce qui m'est connu, j'ose affirmer que dans aucun de ces *duo*, de ces trio, de ces quatuor, que MM. Grétry et Picini ont bien voulu composer avec moi, il ne se trouve un mot dont l'accent naturel ait été forcé ni la prosodie altérée.

Cette forme de dialogue aujourd'hui reçue dans le *duo* était si naturellement celle qu'il demandait, que, dès l'invention du poëme lyrique, elle fut sentie et mise en œuvre. On peut le voir dans les paroles de ce *duo* de l'*Hercole amante*, le premier des opéras italiens que le cardinal Mazarin fit jouer sur le théâtre de Paris.

Dejanira. Figlio, tu prigioniero!
Hillus. Madre, tu discacciata!
Dej. E vive in sen di padre, ún cor si fiero!
Hill. E vive in cor di marito, alma si ingrata!
Dej. Figlio, tu prigioniero!
Hill. Madre, tu discacciata!
Dej. Non fosse a te crudele,
E gli perdonerei l'infidelta.
Hill. Non fosse a te infidele,
E lieve trovarei sua crudelta,
Dej. S'a te pieta non spero,
Hill. Ogni sorte a me fia sempre spietata.
Dèij. Figlio! figlio!
Hill. Madre! madre!
Dej. Ogn'hor desti
A me dell' amor tuo segni piu espressi.
Hill. Ah! voglia il ciel che questi
Non sian gli ultimi amplessi!

Métastase lui-même n'a pas un *duo* mieux dessiné ; et ce qui prouve que dès lors on sentait quel était le genre de poésie le plus

favorable à la musique, c'est que dans ce dialogue il n'y a pas un mot qui ne soit l'expression du sentiment. C'est là ce que les poëtes doivent étudier avec le plus de soin, et ce que Rousseau, par exemple, a méconnu dans ses cantates, où le plus souvent les paroles de l'air sont une pensée froide, tandis que l'expression passionnée ou sensible est dans le récit.

Dans l'air comme dans le *duo*, le chant demande ce qu'il y a de plus animé, de plus sensible dans la scène. La raison en est évidente. Le chant est ce qu'il y a de plus varié, de plus accentué dans la musique ; l'expression du sentiment ou des affections de l'âme est ce qui, dans toutes les langues, donne le plus de variété et d'accent à l'expression.

TABLE.

Essai sur le goût. . . . . Pag. 1

A.

Abondance 55
Accent. 66
Achèvement. 70
Acte. 72
Action. 76
Affectation. 90
Air. 95
Alexandrin. 106
Allégorie. 108
Allégorique. 114
Allusion. 115
Amateur. 120
Aménité. 123
Amplification. 124
Ampoulé. 138
Anacréontique. 143
Analogie du style. 147
Anapeste. 154
Anciens. 155
Antithèse. 162
Apostrophe. 165
Application. 169
Ariette. 174
Arlequin. 176
Arts libéraux. 177
Articulation. 183
Attention. 185

B.

Ballade. 187
Barreau. 189
Bas. 203
Beau. 204
Bergeries. 219
Bienséances. 221
Blancs (vers). . . . . Pag. 223
Bonté. 228
Bouquet. 231
Brillant. 233
Brunette. 234
Burlesque. . . . . *ib.*

C.

Cabale. 243
Canevas. 244
Cantique. 245
Catastrophe. 250
Césure. 252
Chaire (Éloquence de la). 254
Chaleur. 275
Chanson. 280
Chant. 285
Chœur. 296
Chœur d'opéra. 301
Chrie. 305
Comédie. 306
Comique. 319
Comparaison. 324
Concert spirituel. 332
Convenance. 339
Critique. 344

D.

Dactyle. 368
Déclamation oratoire. . . . . *ib.*
Déclamation. (Rhétorique.) . . . 374
Déclamation théâtrale. 378
Décoration. 397
Définition. 402
Délibératif. 410
Délicatesse. 419
Démonstratif. 425
Dénoûment. 432

Descriptif. . . . . Pag. 441
Description. 443
Devise. 450
Dialogue philosophique ou littéraire. 457
Dialogue poétique. 459
Didactique. 464
Diffus. . . . . Pag. 468
Direct. 470
Distique. 472
Dithyrambe. 473
Division. 475
Drame. 480
Duo. 489

FIN DE LA TABLE DU TOME PREMIER.